

CARLO MUNIER

LA MUSICA

Studio progressivo di elementi - Sviluppo della teoria

Principi di armonia - Cenni di estetica e Storia



- 2086 **PARTE I** (op. 253) I primi elementi (ad uso dei principianti)
2169 > **II** (op. 256) Sviluppo della teoria
2194 > **III** (op. 277) Principi di armonia e cenni di estetica e



PROPRIETÀ DELL' EDITORE

ADOLFO LAPINI

FIRENZE — Via del Giglio 9 — FIRENZE

(Printed in Italy)

Copyright 1913 by Adolfo Lapini.

SOMMARIO

- CAPITOLO I. — Dell' interpretazione — dell' esecuzione (fraseggiato, accento, colorito, carattere).**
- **II. — Elementi di Armonia (della Melodia).**
 - **III. — Della modulazione — della trasposizione (sposto).**
 - **IV. — Brevi cenni storici della Musica.**
 - **V. — Commiato.**

PARTE TERZA

PRINCIPI DI ARMONIA CENNI DI ESTETICA E STORIA

CAPITOLO I.

DELL' INTERPRETAZIONE - DELL' ESECUZIONE

Fraseggiato - Accento - Colorito - Carattere

Nella pratica della musica la cosa della maggiore importanza è l'esecuzione: come nella parte estetica è l'interpretazione. Qualsiasi artista, pieno di ottime cognizioni e dotato della migliore meccanica riguardo al suo strumento, non si dirà mai che è un bravo esecutore, se non quando avrà saputo comprendere il vero segreto dell'interpretazione e dell'esecuzione.

Qui riporto a proposito la felice espressione di Rubinstein, il quale, dopo una esecuzione di piano, disse che l'esecutore suonava *col* pianoforte e non propriamente *il* pianoforte.

Qualunque bella e buona musica, senza un'esecuzione perfetta e geniale, a nulla vale. Un provetto artista può trarre da un pezzo mediocre effetti speciali e trasformarlo in una cosa piacevole, accettabile; ma al contrario, un pezzo bellissimo addiventa una mostruosità nelle mani di un cattivo esecutore.

Nella musica di stile classico l'interpretazione e l'esecuzione sono le parti essenziali.

Io ho molto sviluppato lo studio della musica classica tanto nella scuola del mandolino che in quella della chitarra, e, come accennai nel mio Metodo completo per mandolino, lo studio di questo genere di musica è il più serio e difficile, e quindi di maggiore importanza per l'interpretazione e l'esecuzione.

Quale godimento intellettuale arrivare a comprendere, a intuire, con una vera esecuzione, quei gioielli musicali creati dai nostri sommi italiani antichi; i fondatori della scuola classica: Durante, Leo, Scarlatti, Lulli, Boccherini, e dei

Nella Prima Parte ho già ben spiegato l'accentuazione, il colorito e le qualifiche dei movimenti; rimando quindi l'allievo alla loro esatta applicazione.

Il colorito nella musica, come nella pittura, è contrasto di luci e d'ombre.

La forza di uno scuro e di un colore fa tanto risaltare l'effetto di rilievo, il carattere della verità.

Il saper ricavare da un pezzo il cosiddetto *effetto* e saperlo intuire con sentimento e correttezza, anche mancando i segni abituali, ecco tutta la maestria del bravo esecutore.

Spesso degli allievi eccedono all'accentuazione dei periodi e spesso ancora nelle parti di essi, volendo quasi marcare ogni piccolo disegno e magari ogni nota e in tal caso sia guida la savia assistenza del maestro ed il suo esempio, che portino l'allievo alla corretta esecuzione.

L'espressione nella musica è l'interpretazione di tutti i più disparati sentimenti: la malinconia, il brio, il dolore e la gioia, la calma e lo slancio della passione e tanti altri. Per tutto ciò non bastano le risorse del meccanismo. L'artista vero deve essere ispirato, commosso e saper trovare nell'anima sua quelle sensazioni che vuol far provare agli altri. Egli deve internarsi nel *carattere* del pezzo. Il carattere infatti si può definire il colore generale, speciale, richiesto dalla espressione di un pezzo.

Un bravo esecutore deve prima di tutto vincere ogni difficoltà del meccanismo: senza la sicurezza di questo e la cosiddetta *cavata*, ossia quel tocco nitido, piacevole che fa vibrare tanto bene le corde ed accarezza l'udito, non può pretendere di saper esprimere ed interpretare la musica. Vinta la parte meccanica dell'esecuzione, egli può dedicarsi allo studio dell'interpretazione e pervenire a quel grado di perfezione che l'illustre violinista Baillot chiamò il *Genio dell'esecuzione* che egli faceva consistere nel saper intuire a colpo d'occhio i differenti caratteri della musica, indentificarsi col genio dell'autore, unire la grazia al sentimento, la forza alla dolcezza, la semplicità alla sostenutezza, fare uso sapiente dei diversi segni per il colorito, passare subitaneamente da una all'altra espressione, adattarsi a tutti i differenti stili, accentuare senza affettazione i passaggi più salienti, saper mascherare quelli più volgari, colorire ove manchi l'indicazione, creare degli effetti che l'autore abbandona all'istinto artistico del suo esecutore, saper tradurre, animare, trasmettere nell'uditorio il sentimento che il compositore aveva in se, far rivivere i sommi geni dei secoli scorsi, rendere interamente i loro più belli accenti con l'entusiasmo che conviene al nobile linguaggio, definito, come la poesia: *Musica! linguaggio divino!*

CAPITOLO II.

ELEMENTI DI ARMONIA (della Melodia)

Della Melodia.

La parte più bella che costituisce la base di ogni sistema, di ogni principio musicale è la *Melodia*. Togliete alla musica il fascino di un canto dolce, appassionato che vi scuota, che resti impresso in voi, che vi commuova, che cosa resta di essa?

Domandate alle divine e infinite melodie del sommo Bellini il segreto di far piangere, di far tremare per commozione, per i palpiti del cuore che ha veramente sentita l'arte divina. Domandate allo stesso Bellini perchè ha pianto sulle mirabili melodie dello *Stabat* di Pergolesi. E perchè Haydn, Mozart, Beethoven, Meyerbeer ed altri sommi si sono ispirati al nostro cielo azzurro, al cielo incantevole della nostra bella Italia per cantare, per dettare melodie eterne e deliziose che la mente umana non potrà mai cancellare e che si trasmetteranno sempre di generazione in generazione. Le melodie che addiventano celebri non invecchiano mai, restano lì, sempre, come monumenti imperituri di bellezza e grandezza.

Il finale della *Norma* o quello della *Sonnambula* (e dovrei ben dire tutta quest'opera, miracolo di melodia che inonda e dilaga), l'*Adagio* della *sonata patetica* di Beethoven, il *Duo* degli *Ugonotti* di Meyerbeer, i tesori melodici della *Lucia* e della *Traviata*, e tanti altri celebri canti resteranno sempre esemplari di bellezza che rapirono i nostri avi, scuotono ancora noi e continueranno a commuovere i nostri nipoti e loro discendenti.

(Wagner) — « L'unica forma della musica è la melodia: senza la melodia la musica non si può concepire affatto: l'una e l'altra sono inseparabili. »

Ed è Wagner che lo dice! il grande ammantore delle grandi armonie. Ah, la Melodia è compendio di tutta la Musica!

Dell' Armonia

Con una definizione ben semplice, nella 1.^a parte di questo lavoro, diciamo che la *melodia* è una progressione di suoni, e chiamammo infatti la scala, la più semplice delle melodie.

L'*Armonia* si definisce invece un complesso di suoni disposti sistematicamente con quelle leggi e formule stabilite dall'arte.

Alla melodia si congiunge l'armonia per suo complemento naturale e necessario: è la bella veste di cui si adorna per apparire ancor più nuova e sfolgorante.

Un bel canto accompagnato da un movimento ricercato di armonia risulta assai più gradevole, e questa parte così importante della musica non deve essere affatto trascurata.

Si suole accusare i nostri antichi melodisti di aver forse trascurato un po' troppo questo ramo musicale, figlio dell'arte e dello studio. In essi, è vero, lo slancio di crear melodie, melodie e melodie faceva poco curare lo sviluppo armonico e tutta la varietà che da esso si può ottenere; ed ecco perchè molti canti di indiscutibile bellezza ci sono pervenuti piuttosto poveri di armonia. Ma lasciate che loro si perdoni questa semplicità di mezzi in merito di quelle melodie che pur da se sole fanno così bene al cuore.

Nè vorrei che il campo armonico e contrappuntistico dei moderni invadesse totalmente l'ordine delle cose e solo l'artificio restasse sovrano e despota nella musica. L'armonia non deve essere la serva della melodia, ma neppure la sua tiranna da dominarla e soffocarla.

Si senta pure sotto il bel canto una bell'armonia, ma non il congegno di troppe parti intercalate ne facciano sparire la più piccola idea di canto. Un genere così di musica porta alla stanchezza, e, mi si permetta la franca mia opinione, danno stanchezza diverse opere moderne ove è troppo intralciata dottrina e poca ispirazione melodica. Si notano quì e là di bei *spunti* melodici, ma il bel canto, detronizzato, resta come il Giove bugiardo degli antichi Dei, tutto confuso e nullo fra le gravose nuvole!

Il fondamento dell'armonia è il *basso*, ossia la parte più bassa di tutta la disposizione delle note, ed è quello che decide propriamente della tonalità e modo.

Il basso è di due specie: *camminato* o melodico e *fondamentale*. Di queste due specie di bassi diremo più estesamente in seguito.

Nella disposizione delle diverse parti che formano l'armonia abbiamo il *sopra* e *sotto* e cioè la parte più alta per i suoni acuti e quella più bassa per i suoni gravi. I suoni medi restano nella parte centrale.

Dicesi *moto* il diverso andamento che prende la progressione dei suoni nel passare da uno all'altro.

Il moto è *ascendente* e *discendente*.

Nella melodia il moto si caratterizza dalla relazione dei suoni fra di loro, sia per *gradi congiunti* che *disgiunti*.

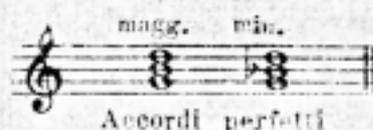
Dicesi per gradi congiunti, quando il canto procede per toni e semitoni in movimento di scala. Per gradi disgiunti, quando il movimento delle note procede per salti e intervalli a maggiore o minore distanza.

Dell'accordo.

L'unione di due o più suoni eseguiti contemporaneamente dicesi *accordo*.

L'accordo è di due specie: *perfetto* e *imperfetto*. Si aggiungono le qualifiche di *maggiore* o *minore* a seconda della variabilità della *mediante* o 3.^a, la quale è appunto variabile.

Ogni accordo di 1.^a, 3.^a *maggiore* e 5.^a *giusta*, calcolando gl'intervalli sulla 1.^a nota di base, dicesi *accordo perfetto maggiore*. L'*accordo perfetto minore* è composto della 1.^a, 4.^a *minore* e 5.^a *giuste*.



Agli accordi va spesso aggiunta l'*ottava* della nota di base: questa non varia l'armonia e serve a completare l'accordo, rinforzando il suono principale.

L'*accordo perfetto* di 3.^a e 5.^a vien dato sulla *tonica*, sulla *sottodominante* (4.^a) e sulla *dominante* (5.^a) della scala tonale. I gradi 1.^o, 4.^o e 5.^o della scala, come già dicemmo altrove, si chiamano note *fondamentali* o suoni generatori della scala.

In qualunque tonalità maggiore o minore la *dominante* prende sempre l'accordo perfetto di 3.^a maggiore e 5.^a giusta, e ciò perchè in qualsiasi tonalità la 3.^a maggiore che si calcola sulla dominante, rappresenta la nota sensibile della scala, e questa di conseguenza non può essere alterata, per non scambiare il carattere della tonalità.

Scala tonale diatonica.

Do modo magg.



Scala tonale armonica

La modo min.



Dagli esempi suesposti vediamo che il Si \flat e il Sol \sharp , terze maggiori dei due accordi dati sulle dominanti, corrispondono alle sensibili delle due scale, e devono quindi restare inalterate per conservare il carattere della tonalità.

Gli accordi, come gl'intervalli, possono essere *rovesciati*. Si chiama quindi *rovescio* di un accordo la disposizione differente dei suoni, senza cambiare l'andamento dell'armonia.

Sulla teoria dei rovesci e loro applicazioni molto vi sarebbe da osservare; ma ciò facendo, andremmo ad invadere il campo esteso dello studio dell'armonia, e qui sarebbe fuor di proposito, dato l'assunto preso del solo sviluppo della teorica. Ci limitiamo quindi alle regole e cenni essenziali per la cultura del nostro allievo.

L'accordo perfetto maggiore ha due rovesci:



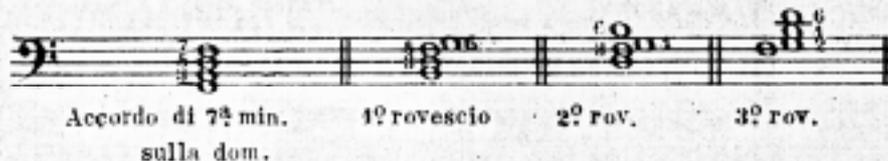
Nella Scala diatonica di Do maggiore il 1.° accordo vien dato sulla tonica, il 1.° rovescio sulla medianta (3.° grado), come osserviamo dalla sua nota più bassa *mi*. Il 2.° rovescio si dà per ritardo dell'accordo perfetto sulla dominante.

Nella Scala naturale di Do, la dominante *sol* prende l'accordo perfetto di 3.° maggiore e 5.° giusta, come già osservammo.

Però questo accordo perfetto è spesso ritardato coll'accordo di 4.° giusta e 6.° maggiore. Dicesi *ritardare* il far precedere le note di un altro accordo a quelle dell'accordo vero e che l'orecchio desidera di sentire.



All'accordo perfetto dato sulla dominante (*sol*) della Scala di Do, si può aggiungere una 7.° minore e si ha così un accordo dissonante sul quale vanno calcolati i diversi rovesci che si possono eseguire.

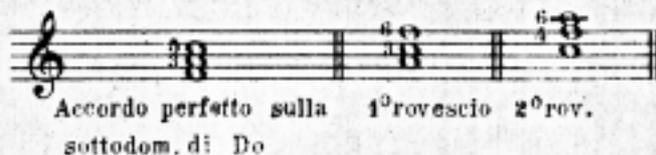


Il 1.° rovescio dell'accordo di 7.° minore dato sulla dominante è composto di 3.° minore, 5.° minore e 6.° minore e si posa sul *si*, (settimo grado della Scala di Do), quindi si dà sul 7.° grado.

Il 2.° rovescio è composto di 3.° minore, 4.° giusta e 6.° maggiore ed ha per nota bassa il *re* (2.° grado della Scala di Do), sul quale è dato.

Il 3.° rovescio ha per nota bassa il *fa*, (4.° grado di Do) ed è composto di 2.° maggiore, 4.° aumentata e 6.° maggiore; è un accordo che si dà sul 4.° grado che scende della Scala di Do.

Sulla sottodominante di Do si dà pure l'accordo perfetto di 3.° e 5.° ed ha i suoi rovesci:

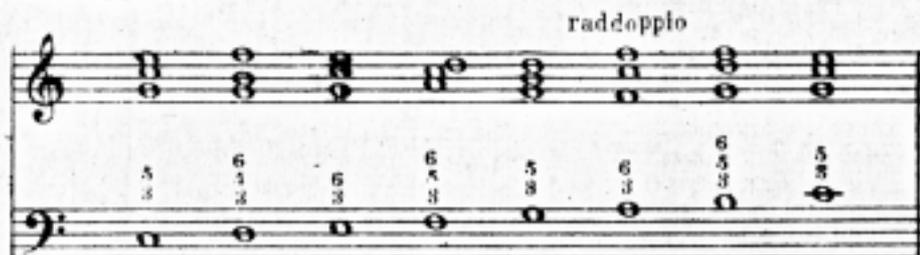


Il 1.° rovescio dell'accordo perfetto di 3.° e 5.° sulla sottodominante di Do (Fa) è composto di 3.° e 6.° minori e riposa sul *la* (6.° grado della Scala), sul quale vien dato.

Il 2.° rovescio è un accordo composto di 4.° giusta e 6.° maggiore e vien dato su Do (tonica) per ritardo dell'accordo perfetto di 3.° e 5.°, come abbiamo anche osservato per la dominante:



Esaminati i diversi rovesci fatti sulle note tonali o fondamentali del tono di Do (Do, Fa, Sol), possiamo stabilire così le regole per l'armonizzazione della Scala di modo maggiore.



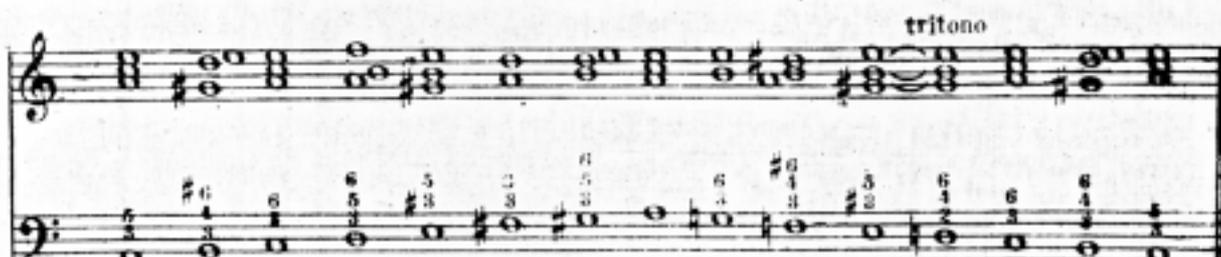
Nel discendere la Scala subisce la modulazione naturale al tono di *sol* (dominante) e i primi accordi si armonizzano colle regole del tono di *Sol*. Sul quarto grado (Fa \flat) che discende si dà il 3.° rovescio della dominante detto accordo di *norotti*, per la 4.° aumentata che forma tre toni.



modulazione
in sol

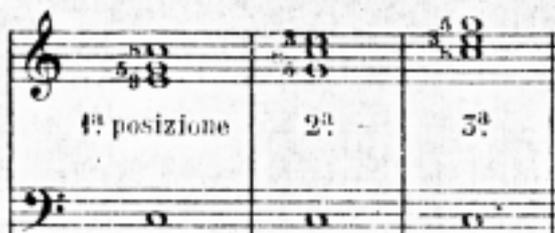
Per la Scala di *La* modo minore vi sono poche varianti nell'armonizzazione e i gradi procedono come nel modo maggiore.

Al discendere la Scala modula prima nel tono della dominante (Mi modo minore). Sul 6.° grado Fa, ritornato naturale, si dà l'accordo di 6.° aumentata e la modulazione va sul tono di modo maggiore (Mi), dominante della Scala di *La*.



L'accordo può esser composto di due o tre note. Dicesi accordo completo quando è composto di tre suoni calcolati sul basso. Spesso si raddoppia uno dei suoni componenti l'accordo e allora l'armonia acquista più che mai forza e vigore. Nella musica per chitarra troviamo spesso volte gli accordi portati a cinque o sei suoni, per raddoppi.

Gli accordi calcolati sulle note del basso, possono prendere diverse posizioni. Si può avere l'8.^a, la 5.^a e la 3.^a scoperte, cioè alla parte più alta. Dipende dalla disposizione delle note basse il preferir più l'una che l'altra posizione.



L'armonia ha per legge di non aver mai troppo discoste le note che compongono i suoi accordi. Un bell'effetto d'armonia si ottiene quando gli accordi sono concatenati l'uno all'altro, senza sbalzi, nè dalla parte bassa, nè da quella acuta.

Le posizioni troppo discoste di accordi diconsi *late*, e, senza una ragione, sono posizioni inaccettabili.

Del pedale.

Nella disposizione delle parti per *moto obliquo* quella parte che resta ferma per molto tempo prende il nome di *pedale*. In armonia è, generalmente, la tonica o la dominante che funzionano da pedale.

Si può avere il pedale inferiore e superiore. Sulla nota bassa che resta ferma, possiamo far passare qualunque combinazione di armonia; così, lasciando ferma una nota superiore a tutte le altre che compongono l'armonia, possiamo far passare canti e accordi di natura affatto differenti. Il pedale vien considerato sempre come nota estranea a tutti i cambiamenti eseguiti.

Si può usare anche il *doppio pedale*, e cioè facendo restar ferme due parti allo stesso tempo. Infatti troviamo spesso la tonica e la dominante che sono ferme per diverse battute, formando il doppio pedale al canto e all'armonia.

La denominazione di pedale ha avuto origine dalla pedaliera dell'organo. Con un congegno che trovasi in questo strumento, si eseguiscono spesso delle note col movimento dei piedi, essendovi proprio tutta una tastiera. Queste note si sogliono tener ferme per molto tempo e su queste si lasciano passare armonie dipendenti o indipendenti dal suono.

CAPITOLO III.

DELLA MODULAZIONE - DELLA TRASPOSIZIONE (Sposto).

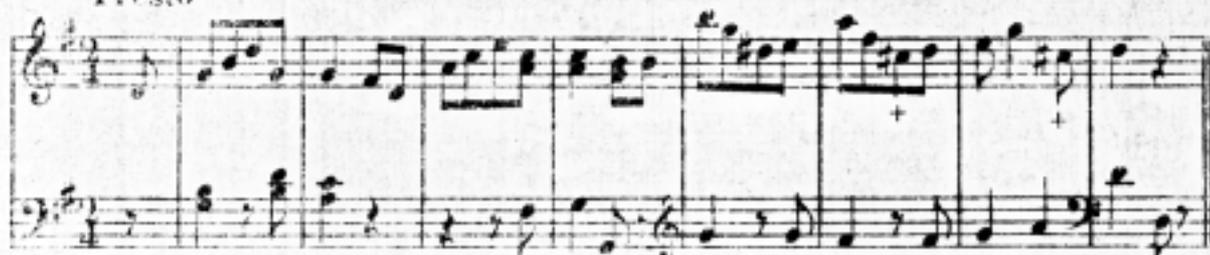
Chiamasi modulazione il cambiamento di tonalità operato per mezzo delle regole di armonia che noi andiamo ad esaminare.

La modulazione è la risorsa e la ricchezza dell'armonia. Un canto ben modulato acquista molto brio e una genialità speciale; mentre che una sola e persistente tonalità genera la stanchezza e quindi la *monotonia*, da *monos tonos*, un suono solo.

La modulazione si determina per mezzo delle alterazioni di una o più note del tono nel quale siamo, introducendo così le nuove note del tono a cui vogliamo passare. Queste note alterate sono per lo più la sensibile e la sottodominante del tono nel quale si modula.

HAYDN

Presto



In questo esempio, dalla tonalità di Sol maggiore si passa alla dominante del tono (Re maggiore) per mezzo del do^\sharp , sensibile di questo nuovo tono.

Modulazione da *do* maggiore alla sua sottodominante *Fa* maggiore per mezzo del Si^\flat :



Molte altre specie di modulazione possiamo avere. Dal tono minore al maggiore per semplice scambio di alterazioni naturali. Dal relativo minore al maggiore per mezzo della sensibile alterata. Ad esempio: nel tono di Do minore, la sensibile Si^\natural scambiata con Si^\flat , porta alla modulazione nel tono di Mi^\flat maggiore e il Si^\flat rappresenta la 5.^a giusta di questa nuova tonalità.



Questo stesso scambio può avverarsi nel caso inverso, e cioè: dal tono maggiore al minore, scambiando la 5.^a giusta del tono ove siamo colla sensibile del nuovo tono e cioè da Mi \flat maggiore il Si \flat 5.^a giusta passa a S \flat sensibile di Do minore, suo relativo.

Nella musica antica le modulazioni erano quasi sistematiche e adoperate con molta parsimonia, ciò che faceva risultare un effetto di ingenuità, di fresco candore. Nella musica moderna, e già in Beethoven, risentiamo i primi sintomi di evoluzione: le modulazioni sono più frequenti, più ardite e spesso a sensazione, quindi abbiamo quel nervosismo attuale che, a mio parere, ha troppo ecceduto per modo che tutti sentiamo un po' il bisogno di ritornare alle calme antiche.

Sono di un bellissimo effetto le modulazioni enarmoniche, perchè collo scambio dei semitoni enarmonici possiamo passare da una tonalità all'altra, ancorchè lontanissime fra di loro per relazioni armoniche.



In questo esempio il secondo accordo, messo in forma di arpeggio, si con-

sidera come di 6.^a aumentata



scambiando enarmoni-

camente il mi \sharp col fa \flat , e con bell'effetto si passa al tono di Si maggiore molto distante dal Do naturale.

Così pure dal Si maggiore, con altro scambio enarmonico possiamo passare a Sol minore nell'ordine dei bemolli, molto distante.



Il re \sharp scambiato col mi \flat porta ad un accordo di 7.^a diminuita, per mezzo del quale si può passare assai piacevolmente al Sol minore o maggiore, così discosto dalla primaria tonalità.

Trasposizione a prima vista.

Lo studio dello sposto a prima vista, da operarsi col cambiamento di tutte le chiavi, non è cosa di facile esecuzione. Occorre legger molto bene il setticlavio ed avere una certa pratica dell'armonia, per la relazione da stabilire mentalmente e al momento della lettura fra le diverse tonalità.

Per lo studio delle 7 chiavi (setticlavio) l'allievo può servirsi benissimo del mio *Metodo per la Divisione* che fa seguito a questo lavoro e che è scritto solo in chiave di Violino. Trattandosi di uno studio progressivo e ben graduato, riuscirà facile lo scambio delle diverse chiavi, cominciando l'applicazione pratica fin dalle prime lezioni della 1.^a parte. Oltre al solfeggio parlato raccomando a preferenza quello sonato, numerando ad alta voce i diversi movimenti.

Relazione delle chiavi di Do e Fa con quella di Violino.

| | |
|---------------|---------------------------------|
| Soprano | legge una 3. ^a sotto |
| Mezzo Soprano | > una 4. ^a sopra |
| Contralto | > un tono sopra |
| Tenore | > un tono sotto |
| Baritono | > una 5. ^a sopra |
| Basso | > una 3. ^a sopra |

Corrispondenza delle 7 chiavi rispetto ad un suono fisso nella chiave di Violino.



Tutte le sei note delle altre chiavi corrispondono allo stesso Do della chiave di Violino, identica intonazione.

Lo studio delle chiavi di Do e di Fa va fatto assai gradualmente e partitamente una per volta, per non confonder troppo e affaticar la mente. Cominciare quindi dalle chiavi più facili, quali il Contralto e il Tenore, che hanno una nota sola di distanza da quella di Violino. Dopo essersi ben impraticchito nello studio di una di queste chiavi, e quando si è in grado di poter leggere con speditezza, si può passare all'applicazione di un'altra chiave. Sono assai utili gli esercizi per iscritto, e l'allievo può benissimo servirsi delle stesse lezioni del *Metodo per la Divisione*, facendo il trasporto sulla carta e osservando bene il cambiamento di tonalità. Il maestro sarà di guida in questa parte e darà gli opportuni consigli.

Per trovare la chiave onde leggere nel tono in cui vogliamo trasportare, bisogna cercare quella che darà alla tonica del pezzo scritto il nome della tonica del pezzo trasportato. Così una frase nel tono di Do (chiave di Violino)

spostata una terza sotto, e cioè in *La*, avrà in sostituzione la chiave di Soprano perchè infatti questa chiave è una 3.^a sotto a quella di Violino.

Per lo sposto di un tono sopra alla chiave di Violino si adopera la chiave di Contralto, e per lo sposto di un tono sotto quella di Tenore, essendo appunto queste due chiavi situate alla distanza di un tono sopra o sotto da quella di Violino.

E così via via si può applicare lo scambio di tutte le altre chiavi, tenendo conto del quadro che abbiamo già esposto.

È da notarsi che nel cambiamento delle chiavi si viene a cambiar solo il nome alle note; l'altezza resta al grado delle note già segnate.

un tono
sotto

In questo esempio la lettura da farsi un tono sotto (*Fa magg.*), va eseguita colla sostituzione della chiave di Tenore, che è appunto una nota sotto a quella di Violino. Tutte le note, come si vede, restano al loro posto, basta solo eseguire lo scambio di alterazioni in chiave e nelle battute: il frammento così, da quello che è in origine, torna perfettamente nel tono di *Fa maggiore* applicando la lettura della chiave di Tenore.

Per eseguir bene lo sposto all'improvviso, occorre prima di tutto che l'allievo esamini con un buon colpo d'occhio tutta la disposizione del pezzo come è scritto, poi mentalmente calcoli la differenza di tonalità nella quale dovrà eseguirlo.

Per agevolare la difficoltà maggiore dello sposto, quale è quella delle alterazioni, riporto qui due ottime regole del Danauser, che io m'ingegnerò di tradurre nel modo più chiaro.

Regola Prima.

Se la tonalità nella quale si traspone va a prendere dei diesis in più o dei bemolli in meno, bisogna tener conto del numero di alterazioni ascendenti che vengono fatte, e calcolare le note nell'ordine dei diesis (*fa, do, sol, re, la, mi, si*), le quali saranno appunto quelle che subiranno le alterazioni.

Supponendo infatti un frammento nel tono di *Si bemolle maggiore* da essere trasportato in *Sol maggiore*, occorrerà adoperare la chiave di Soprano e il cambiamento di due bemolli in meno della tonalità originale e di un diesis in più per la nuova tonalità; quindi sono tre alterazioni ascendenti (*) da calcolare

(*) Due bemolli in meno e un diesis in più equivalgono a tre alterazioni ascendenti. Infatti per passare dal tono di *Si bemolle* a *Sol maggiore* dobbiamo disporre le alterazioni in chiave, e cioè: due bequadri prima, per distreggere i due bemolli, e un diesis poi per il *Fa*. Il bequadro elevando di un semitono la nota bemollizzata dà una vera alterazione ascendente.

nell'ordine dei diesis e cioè per le prime tre note *Fa, Do, Sol* che saranno appunto aumentate di un semitono: le alterazioni segnate avanti alle altre note non subiranno alcuna modificazione.

In quest'ordine di alterazioni ascendenti avremo che:

| | | | |
|----|---|--------------|---|
| i | ♯ | diventeranno | ♭ |
| ,, | ♭ | ,, | ♯ |
| ,, | ♯ | ,, | ♭ |
| ,, | ♭ | ,, | ♯ |



una 3^a sotto



Le tre note *Fa, Do, Sol* di questo frammento sono le sole alterate, colla differenza di un semitono in più.

Regola Seconda.

Se la tonalità della trasposizione prende più bemolli o meno diesis del tono originale, bisogna tener conto del numero di alterazioni discendenti che vengono fatte, e calcolare le note nell'ordine dei bemolli (*Si, Mi, La, Re, Sol, Do, Fa*). Queste note saranno appunto quelle che subiranno le alterazioni.

Nell'ordine delle alterazioni discendenti va notato che:

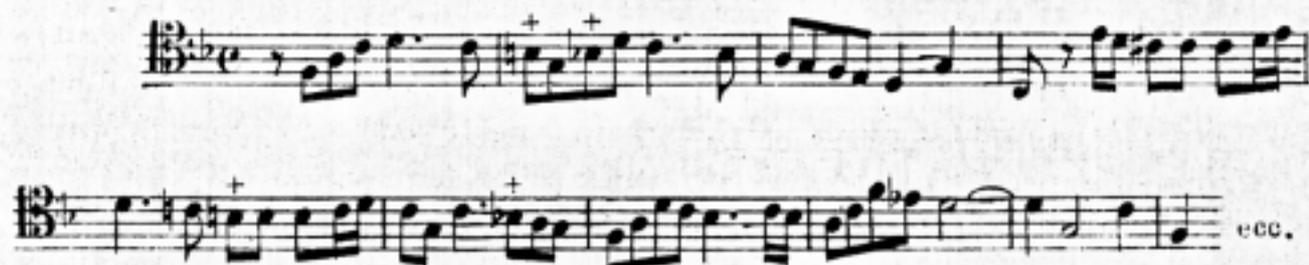
| | | | |
|----|---|----------------|---|
| i | x | si cambiano in | ♯ |
| ,, | ♯ | ,, | ♭ |
| ,, | ♭ | ,, | ♯ |
| ,, | ♯ | ,, | ♭ |
| ,, | ♭ | ,, | ♯ |
| ,, | ♯ | ,, | ♭ |

Le alterazioni segnate davanti alle altre note resteranno invariate.

CHERUBINI



Per questo frammento in Sol maggiore da trasportarsi in Fa maggiore, occorre prima sostituire la chiave di Tenore, un tono sotto a quella di Violino, e poi distruggere il diesis e sostituire un bemolle; vale a dire due alterazioni discendenti in più da essere calcolate nell'ordine dei bemolli. Si vedrà infatti dallo sposto seguente che il *Si* e *Mi*, prime note dell'ordine dei bemolli, sono interpretate un semitono al disotto.



Pratica dello sposto.

L'allievo si occuperà prima di tutto e molto dello sposto per iscritto, come già accennai. Sarà cura del maestro di fare una scelta sapiente di pezzi, squarci, frammenti ecc., di una difficoltà progressiva, arrivando infine alla trasposizione di musica in partitura di quartetto, che è la più difficile, e servendosi delle diverse chiavi.

Prima di operare uno sposto, sia per iscritto che all'improvviso, occorre osservare molto bene la musica da spostare, dandovi una buona scorsa e formarsi così una idea chiara della tonalità nuova in cui vien portato il pezzo.

Per lo sposto a prima vista, consiglio di cominciare l'applicazione col cambiamento di un semitono sopra o sotto alla tonalità originale. Per queste trasposizioni cromatiche non occorre lo scambio delle chiavi e la lettura delle note resta la stessa: va solo bene osservato lo scambio delle alterazioni.

In riguardo di queste alterazioni, per gli spostati cromatici di un semitono, esistendo sempre una differenza fra la tonalità originale e quella nuova della trasposizione, occorre applicare le due regole già esposte, e cioè: se il tono in cui si traspone prende più diesis o meno bemolli, tutte le alterazioni accidentali nell'ordine dei diesis, si eseguono un semitono cromatico sopra: se il tono dello sposto prende più bemolli o meno diesis, tutte le alterazioni accidentali nell'ordine dei bemolli si eseguono un semitono sotto.

Però non tutte le trasposizioni cromatiche riescono facili nell'esecuzione. Per alcune di esse bisognerebbe impiegare troppe alterazioni e spesso dei doppi diesis e dei doppi bemolli, per conseguenza sarebbero di una esecuzione difficile, specialmente per gli strumenti. In tal caso è assai meglio fare lo sposto alla 2.^a superiore o inferiore. Ad esempio: il tono di Do può essere trasportato a Do diesis o Do bemolle, senza il cambiamento di chiave, ma siccome presenterebbe tutte le complicazioni dei 7 diesis e 7 bemolli da aggiungere in chiave e più le differen-

ze che si possono incontrare per le modulazioni accidentali, specialmente poi se il pezzo abbondasse di alterazioni, in simil caso, conviene lo spostato alla 2.^a superiore o inferiore: il Do si scambia un semitono sopra in Re bemolle (chiave di Contralto) o in Si (chiave di Tenore).

Altri spostati di minore difficoltà da adoprarsi al principio della pratica, sono quelli di un tono sotto o sopra del tono originale, perchè più prossimi alla chiave da spostare. L'allievo si eserciterà molto nella lettura delle chiavi di Contralto e Tenore spostate da quella di Violino, e può benissimo applicarne lo studio sulla 1.^a e 2.^a parte del mio Metodo per la Divisione.

Gli spostati di una 3.^a, una 4.^a, una 5.^a sopra o sotto al tono originale si possono sviluppare via via a seconda della pratica acquistata per le altre trasposizioni. Tutti gli spostati che si suole fare poi dalle altre chiavi possono risultare più o meno necessari agli allievi che si applicano agli strumenti che leggono nella sola chiave di Violino. Ove occorresse anche l'applicazione degli altri spostati, l'allievo potrà colla minuta osservazione badare allo scambio necessario, stabilendo la distanza delle diverse chiavi una dall'altra.

Ad ogni modo gli spostati più adoperati sono quelli di un semitono e di un tono sopra o sotto alla tonalità originale. In questi massimamente l'allievo dovrà esercitarsi e acquistare la maggior pratica possibile.

CAPITOLO IV.

BREVI CENNI STORICI DELLA MUSICA.

(Schuré) « La storia della Musica è una marcia dall'ombra al sole, dall'istinto alla coscienza, dall'indeterminato alla forma, dal sentimento all'idea, « da Dio all'Uomo, dall'armonia infinita alla melodia infinita. » E seguendo la grande evoluzione del Wagner, io dico: dal convenzionale all'ideale, al fantastico: la vera forma, per me: e quella più adatta alla musica in generale.

Il periodo dello Schuré, che ho messo a capo di questo capitolo, dice esattamente il gran cammino che ha fatto la musica dalla sua infanzia fino al grande sviluppo moderno, e vorrei poter seguire passo a passo questo grande progresso in tutti i rami dell'arte musicale; ma l'indole del presente lavoro non lo consente e devo ridurre a poche e sintetiche notizie la storia della musica, quella che si potrebbe definire la vera storia del mondo civile. Ove più la musica è sviluppata e tenuta in gran pregio, ivi è gentilezza e bontà delle genti. Salvo rare eccezioni, non si potrà mai dire che veri musicisti e amatori di musica siano uomini senza cuore, barbari o selvaggi. La musica è un filtro d'amore!... Amore dell'arte che rigenera e moralizza.

Alla musica si può dare un'origine più anteriore della parola, essendo quest'arte divina la più ideale che esista perchè espressa più che altro dall'istinto; sentimento, questo, che precede il pensiero. L'uomo ha intuito la musica prima ancora che fosse riuscito a comunicare col suo simile, usando la parola. Lo sviluppo però dell'arte musicale è venuto assai più tardi di quello della favella.

Era urgente bisogno della giovane umanità il dover progredire nell'arte della parola e l'uomo, per tale necessità, si è occupato subito più del progresso di altri rami della civiltà. Vediamo poi sorgere le prime forme di arte musicale al periodo di decadenza delle altre arti.

Per la innata idealità dell'arte della musica, i popoli antichi la facevano discendere addirittura dagli Dei. Gl'indiani la chiamavano figlia di *Brahma* e *Nared*, un semidio questo inventore della Vina (arpa a 7 corde). I Greci l'attribuivano a *Mercurio*, creatore della lira. Gli Egizi a *Iside*.

Nello svolgersi della storia musicale constatiamo che il progresso della musica vocale ha preceduto quello della musica istrumentale. Però questa per spirito di imitazione è andata via via perfezionando i suoi primitivi strumenti e loro scuola, raggiungendo alla fine quel grado di perfezione che l'uomo sentiva di poter raggiungere a costo di qualunque sforzo. Oggidì, purtroppo, il progresso meraviglioso della musica istrumentale vede con rammarico l'abbandono desolante di quella vocale. Evoluzicne delle epoche!

La musica ha attinta la vera sua origine dalla religione, appunto perchè l'umanità rivolgeva nei primi secoli a questa soltanto tutte le sue idealità e il suo pensiero. Nella liturgia troviamo i primi sintomi di arte musicale e il Monaco di Arezzo è infatti l'uomo prodigioso che divina questa sublime arte e ne delinea le prime regole che addiventano più tardi il fondamento e principio di ogni grande sviluppo scientifico.

Mancando i documenti autentici della musica nei suoi primissimi tempi, bisogna andare alla ipotesi più verosimile, quale è quella di ritenere che l'uomo non ha fatto in origine della musica vera e propria con regole definite di armonia; ma una specie di declamazione, unendo alla parola dei suoni ascendenti o discendenti a seconda del sentimento che esprimeva: una nenia vaga, come tuttora fanno i popoli ancora barbari.

Come la musica vocale, la istrumentale in origine era ugualmente indeterminata e poverissima, usando quegli istrumenti primitivi che ora noi osserviamo per semplice curiosità nelle collezioni archeologiche.

Le prime fonti dell'Arte musicale possiamo dire che si siano avute nell'Asia, perchè appunto nell'Asia noi troviamo il primo albore della coltura umana.

Nell'India a preferenza troviamo notizie definite di teorie musicali e apprendiamo i loro sistemi complicati di suddivisione della scala in toni, semitoni

e quarti di tono. Nei libri del *Veda* sono riscontrati i testi di alcune melodie cantate dai bramini.

Fra gli strumenti indiani troviamo la *Vina*, fatta con una canna raffigurante il manico dello strumento, 7 corde da esser sonate col pizzico della mano ed avente per cassa armonica due zucche laterali.

Altro strumento era il *Magondi* a quattro corde, una specie del mandolino.

Come vediamo, nasce, coi primi vagiti della musica, la prima idea di strumenti che sono nella categoria di quelli a pizzico e a plectro.

I giapponesi hanno pure intuito un certo sviluppo musicale a modo loro, e la varietà dei loro strumenti ci attesta come se ne siano interessati. Nel loro teatro drammatico troviamo quasi sempre misto allo svolgimento delle loro produzioni il suono di qualche mandolino, che col suo timbro vibrante, segue l'azione scenica in tutti i suoi effetti, sottolineando i diversi sentimenti di amore, di ira, di dolcezza e di ferocia colle melodie più bizzarre e piene di colorito. Io stesso ebbi occasione di assistere ad una di queste rappresentazioni, date in Firenze da una compagnia giapponese, e potei notare quei tentativi di musica descrittiva fatta così ingenuamente, ma con una certa sentimentalità che intuiva le diverse situazioni del dramma.

Altre fonti dello sviluppo musicale le attingiamo presso i popoli ebrei. I Leviti, sacerdoti, adibivano al culto sacro l'ufficio del canto, come un loro speciale privilegio. Il genere della loro musica era poco dissimile da quello degli egiziani, essendo essi vissuti lungamente nell'Egitto e avendo approfittato della prima cultura che si sviluppava in quelle regioni.

L'epoca fiorente della musica ebraica fu sotto Salomone e Davide; l'uno che ideò i *Salmi* e l'altro il *Cantico dei Cantici*, modelli di poesia bellissima. Questi salmi venivano cantati e accompagnati da strumenti, quali arpe, cetre e salteri: in essi troviamo le prime idee di composizioni per la melodia e l'armonia. È indeciso però se la musica usata dagli ebrei avesse una notazione: questa invece la vediamo assai più tardi prendere le prime mosse negli altri popoli d'Europa.

Fra gli strumenti antichi degli ebrei abbiamo il *Kinor*, specie di cetra a molte corde; il *Salterio*, come l'arpa; il *tamburo* (*aduf*), le nacchere, ecc.

Coi progressi nelle arti e nelle scienze, per parte degli arabi, troviamo pure un certo sviluppo della cultura musicale e in loro riscontriamo l'origine di alcuni strumenti che, perfezionati poi in Europa, sono gli attuali nostri strumenti. Così dall'antico *Rebab* abbiamo il Violino; dall'*Eut* il liuto (300) che ha tanta importanza nella storia della musica.

Nella loro originalità la musica orientale e quella degli arabi si assomigliano e si possono paragonare a quella degli Zingari; di cadenza originale tendente più che altro alla malinconia, colle alterazioni tipiche dei diversi intervalli e con quella facilità di melodie accompagnate da strumenti propri a loro, senza regole, a capriccio, per sola improvvisazione. E qui faccino notare il tipo quasi simile dei cosiddetti *orfeonisti* napoletani, esecutori pregiati di canti e armonie originali,

spontanee. Il loro campo è sulla strada, la musica è nella loro testa, gli strumenti magari son fatti con le loro stesse mani. Zingari essi pure e con tutta l'impronta di popolo orientale. Napoli ebbe infatti la reggenza di quasi tutti i popoli orientali: arabi, spagnoli, ecc.

Al vero sviluppo della musica (i primi passi verso l'arte e la scienza) ha molto influito la Grecia, madre della dottrina del mondo. Pitagora diè il primo impulso coll'invenzione del suo *Monocordo*, sul quale misurava i rapporti numerici fra i diversi toni. Questo Monocordo era una specie di cassetta risonante, su cui era distesa una corda che, mediante dei ponticelli mobili, rendeva le diverse alterazioni dei suoni.

Nell'epoca fiorente di Atene troviamo l'importanza dei cori nella tragedia i quali erano anche accompagnati da strumenti, come flauti, cetre, arpe ecc.

Dall'epoca dello splendore, la Grecia passò poi alla parabola della decadenza e così la musica ebbe molto a perdere nel suo sviluppo scientifico. Ritroviamo solo pochi libri teoretici di interesse musicale lasciatici da Aristofane, Alipio e Plutarco.

Lo studio dell'estetica musicale è pure dovuto ai Greci. Platone e Aristotele definirono la Musica, arte sublime che influisce fortemente sul carattere, lo informa al bene e che lo ispira alle migliori virtù.

Della musica dei romani non abbiamo che pochissime notizie; su di loro si rispecchia tutto il grande progresso fatto dai greci e per un popolo dedito più che altro alle conquiste, improntato di sola forza muscolare, la musica e le altre arti gentili non potevano allignare. La musica era l'umile ancella delle loro orgie, il passatempo dei buontemponi, non più l'arte ideale quale l'avevano creata i greci. Dalla Grecia si era importato tutto il corredo di canti, strumenti e sonatori e a Roma se ne faceva scempio, auspice il mostruoso Nerone.

Base della musica greca è il *tetracorda* che prima era composto di soli 4 toni e poi, dall'aggiunta delle nuove corde alla lira, fu raddoppiato e si ebbe l'ottava, composta infatti di due tetracordi. Questa definizione l'abbiamo già osservata nelle regole degli intervalli.

In riguardo all'armonia presso i greci non si possono dare dati molto esatti. L'armonia nel senso moderno della parola, era affatto sconosciuta. Alla varietà del ritmo, al carattere delle tonalità speciali si adattavano parti e accompagnamenti estemporanei, senza una legge vera di regole e precetti. E così riguardo alla notazione troviamo un sistema assai complicato e indecifrabile di lettere e segni non ammesso neppure dai popoli più prossimi a noi.

Dalla decadenza dell'impero romano sorge la prima era cristiana, ove ritroviamo i primi cantici che non erano determinati, ma che dovevano assimilarsi certamente ai canti ebraici in gran parte ravvivati dallo sviluppo della musica greca e romana.

Alla nuova fede si convertivano via via ebrei, greci e romani e con essi si trasmetteva la musica fino allora usata, prendendo certo tutta la sacra maestà dell'occasione.

Il primo che stabilì le prime teorie del canto fermo o sacro fu S. Ambrogio, vescovo di Milano (397 d. O.); a lui sono attribuiti il *Tedeum* e altri cantici e salmi. Non si ritiene però che abbia usata la notazione musicale, o, se mai, qualche maniera a noi ignota.

Dal canto ambrosiano, che durò diversi secoli, e quello della chiesa di Roma, per quanto in molta parte differente, possiamo dire che è sorta la nostra Musica.

S. Gregorio Magno (590) fu un altro grande restauratore della musica. Egli istituì la *Schola cantorum* di Roma. Il suo *Antifonario* era una fonte vera di dottrine ove egli scrisse le melodie e il testo che doveano essere eseguiti. Scrisse inni e salmi bellissimo. Il suo canto però è affatto dissimile da quello ambrosiano perchè basato sul ritmo e metrica musicale; mentre l'altro si basava solamente sulla metrica del testo, non tenendo riguardo alla misura della musica.

Il canto gregoriano era diviso in *cantus planus* per il valore eguale delle note, in *choralis* e *cantus firmus* per la sua invariabilità.

Sorge a quell'epoca il primo dei trattatisti di musica: Boezio (500), un nobile romano. In seguito al serio sviluppo preso dalla musica sacra, ecco che vediamo i primi dotti che se ne occupano seriamente e si adoperano ad ampliarla e condurla al suo più grande sviluppo come scienza e come arte. Nel trattato (*De Musica*) del Boezio troviamo riportate le teorie di Pitagora, Aristosseno, Tolomeo le quali furono poi il Vangelo di quell'epoca.

A S. Gregorio si attribuisce l'uso delle lettere alfabetiche per la denominazione dei suoni e quella dei *neumi*, dalla parola greca *pneuma*, (alito, fiato). Questi neumi erano rappresentati da punti, virgole, linee rette o torte, uncini disposti in diversi sensi, accenti circonflessi ecc. Molti di questi segni sono restati anche a noi nella notazione moderna.

Coi neumi si esprimevano gli abbellimenti al canto e troviamo infatti adoperata l'appoggiatura, il mordente, il tremolo, il portamento ecc. e così il canto gregoriano si abbelliva via via, iniziando così le prime regole del bel canto.

Il continuo pellegrinaggio a S. Pietro in Roma influì sul divulgamento della musica nelle altre nazioni. L'effetto di quell'insieme corale e strumentale così maestoso in quella splendida basilica doveva certamente impressionare quei pellegrini che andavano poi per il mondo a riportare le loro vive impressioni. I missionari inviati poi nei lontani paesi, istruiti a quel canto, trasmettevano le belle tradizioni musicali della chiesa di Roma. Nel '600 partono per la lontana

Britannia i cantanti della scuola romana. S. Bonifacio fonda una nuova scuola in Fulda nel 1750. Si deve poi a Carlo Magno, benemerito delle scienze in genere, il miglioramento dell'arte musicale nelle regioni settentrionali.

Fino a tutto il tetro Medio Evo troviamo la Musica solo monopolio dei monasteri. Il frate paziente nella sua cella poetava, trascriveva e miniava quei celebri antifonari dalle grandi iniziali. Lo studio della musica, come quello delle altre arti e scienze era ignoto al popolo. Solo nel 1300, dopo la fondazione delle università, la musica cessò di essere l'esclusività dei monaci e venne insegnata nelle scuole laiche assieme alle altre arti.

Fino a Guido d'Arezzo la notazione musicale e le prime regole di vera armonia erano restate sempre indecise. Troviamo qualche tentativo di progresso in Ubaldo (930) altro monaco benedettino, inventore di una specie di organo usato per il rinforzo delle voci nel canto fermo. Egli pure ideò una specie di notazione musicale per mezzo di linee e lettere; ma fu un sistema assai poco accettato dai suoi posteri. Solo a Guido d'Arezzo spetta la gloria di esser chiamato padre della musica. Ei visse nei primi del X secolo e fu monaco benedettino nel convento di Pomposa, presso Ravenna. Dopo varie vicende della sua vita si stabilì nel convento di Arezzo, ove lungamente visse e di dove prende il suo nome, universalmente conosciuto. Fu da lui iniziata la *solmisazione*, ossia la denominazione dei toni mediante le sillabe *ut, re, mi, fa, sol, la* tolte dalla poesia di Paolo Diacono in onore di S. Giovanni.

La scala di Guido era basata sull'*esacordo* (4 toni e 1 semitono) a differenza del tetracordo greco di 4 toni. Tutta la scala era suddivisa in 6 esacordi, comprendendo ciascuno di essi un semitono fra terzo e quarto grado. Gli esacordi erano di tre specie: il *naturale* (*do-re-mi-fa-sol-la*); il *duro* (*sol-la-si-do-re-mi*) e il *molle* (*fa-sol-la-si^b-do-re*). Queste espressioni di duro e di molle sono conservate dai Tedeschi per esprimere le tonalità maggiori e minori.

Si deve pure a Guido la segnatura sulle linee che egli portò da 2 a 4, servendosi dei colori per meglio distinguerle.

È pure attribuita al Monaco glorioso la *Diafonia*, cioè il canto a più voci, restando però nell'ordine di idee armoniche di quell'epoca, coll'usare cioè i raddoppi all'ottava e gli intervalli di 4^a e 5^a come consonanze, dall'antico uso greco che le riteneva tali. Per noi invece sono dichiarate dissonanze che la regola ci vieta scrupolosamente.

Lo sviluppo della musica si andò sempre più accentuando dopo la riforma di Guido d'Arezzo: il canto a più voci si diffondeva continuamente e si sentiva quindi il bisogno di stabilire un ritmo ed una misura dipendenti solo dalla melodia. Ecco che arriviamo alla *nota mensuralis*, nota quadrata e alla musica detta *plana* o *quadrata* (solo nel XVI secolo si sostituì la nota rotonda, oggi adope-

rata). Alle note quadrate si univano le pause dette *massima*, *semipausa*, *sospiro*, *semisospiro*, ecc. Altri segni erano pur usati come la legatura ed altri, finchè si arrivò alla *musica figuralis* come oggidì la vediamo in uso. Con Franco da Colonia (XIII secolo) tutto questo sviluppo di misura musicale si andò poi confermando.

Altri bravi riformatori di tale epoca furono: Geronimo da Moravia, Giovanni de Muris, Marchetti da Padova. A loro si deve pure un certo sviluppo dell'armonia, arricchita della 3^a fra le consonanze e col divieto della 5^a per moto retto, adoperata all'epoca stessa della *musica mensuralis*. Il *discanto*, doppio canto a due voci, era composto del *tenore* (da tenere) colla parte di canto fermo e l'altra parte superiore a controcanto o discanto. Via via alle due voci se ne aggiunsero una terza e una quarta, formando così il *punctus contra punctus* ossia *notam contra notam* da cui derivò il *contrappunto* attuale.

Lo studio del contrappunto, che segue quello dell'armonia, appartiene a tutto lo sviluppo della musica nell'arte della composizione.

La *polifonia* (insieme di canti diversi a parti diverse) ebbe un grande sviluppo in Francia: essa veniva insegnata nelle scuole di canto e più tardi, a Roma; coi grandi maestri della Scuola veneta e romana, raggiunse il più bel grado di perfezione.

Ai Fiamminghi va poi tributato il merito del perfezionamento nell'arte della musica polifonica, come lo hanno per l'arte della pittura. Là troviamo veri geni e talenti musicali, dotti massimamente nella teoria della musica. Molti di questi grandi maestri olandesi si sparsero poi per il mondo e andarono a fondare celebri scuole in Italia, in Francia e in Spagna. I nomi di questi gloriosi fiamminghi sono molti e percorrono un lungo periodo di progresso. Sono da rammentarsi a preferenza il Dufay, l'Obrecht, Erasmo da Rotterdam, Giosquino e il grande Orlando di Lasso, direttore della cappella di S. Giovanni Laterano, autore dei celebri salmi penitenziali. Dopo quest'ultimo seguì la decadenza fiamminga e sorse in Italia la vera egemonia della musica nella sua impronta veramente artistica, nella sua giusta misura, nel suo bello puramente estetico.

Fra le astrusioni dei dotti nelle epoche che abbiamo accennate, la musica trovava nel popolo un nuovo grande alleato; il popolo che poetava e cantava senza alcun insegnamento.

La sua canzone si è tramandata sempre di generazioni in generazioni e ci rivela l'anima e il cuore del popolo che nasce musicista e che non vuole teorie per l'arte che sente in natura. Andate a Napoli e in Sicilia, e troverete dei veri geni che suonano e compongono per solo intuito, senza veruno studio e nelle loro esecuzioni dirò quasi miracolose, fanno pensare molto a coloro che nell'arte della musica, per poter riuscire, studiano *troppo* e si scervellano continuamente.

Nella polifonia degli olandesi troviamo adoperati per temi di canzoni e motetti, molte arie popolari.

I *menestrelli*, cantanti e suonatori girovaghi di professione, ebbero tutta un'epoca gloriosa, specialmente in Francia e in Germania. I *pifferari* nella loro origine si costituiscono in società precorrendo le moderne bande civiche.

Al risveglio e progresso della musica, che sempre più si andava ingentilendo, concorse il fiorire dei nuovi regni che si andavano via via formando, passata l'immigrazione barbara. E qui le Crociate, la Cavalleria, le guerre romanzesche, le armi e gli amori del medio evo trovavano un'eco dolcissima nella musica che si andava idealizzando al massimo grado.

Nella Provenza troviamo la culla dei *trovatori*: è lì dove la poesia e la musica delle loro canzoni si sviluppava e si arricchiva. Oltre alla *canzone* troviamo il *rondò*, la *serventese*, il *laurento*, la *ballata* ecc., a base sempre di soggetto amoroso.

Alle corti di Napoli e Sicilia fiorì pure la canzone e la coorte dei menestrelli, ma non con quella versatilità e originalità dei provenzali. In Germania troviamo i *Minnesänger* che sono egualmente una specie di trovatori, però con tutt'altro carattere di canzoni. Essi si possono dire più declamatori. Per loro il metro e la declamazione erano più importanti della melodia. E mi si lasci riscontrare, fin da questa origine della loro musica, il loro vero carattere, il sentimento nazionale germanico così differente dal nostro, beninteso per quistione di temperamento: quel carattere che ha avuto sempre per base più la testa che il cuore e della musica ha fatto più scienza che arte geniale. L'opera grandiosa di Riccardo Wagner attesta tutta la importante evoluzione dei nostri tempi; ma quale distacco, quale differenza, a confronto della musica immortale di quel grande melodista: *Giuseppe Verdi!*

Dalla decadenza dei *Minnesänger* sorsero i *Maestri cantori*, altra specie di menestrelli durati fino al secolo scorso.

Fra i tanti strumenti, adoperati dagli antichi trovatori, per accompagnamento delle loro canzoni abbiamo: l'*arpa*, il *liuto*, la *chitarra*, la *tiorba*, il *mandolino*, il *salterio* e nella categoria di strumenti ad arco: la *vielle* (viola a 5 corde), la *ribeca* specie di Violino, la *giga* di origine araba; fra gli strumenti a fiato: il *piffero*, il *flauto*, il *corno* ecc.

Nei secoli X e XI l'organo funzionava da strumento accompagnatore nelle chiese, ma era di forma rozza e scomodo a sonarsi. Nel XV secolo si perfezionò e vi si aggiunse il pedale, come ora lo vediamo nelle nostre chiese.

Solo alla nostra Italia è riserbato il privilegio di aver dato il vero impulso al rinascimento dell'arte della musica, arte così giovane in confronto delle altre sue sorelle, ma non perciò meno bella e importante. Al mondo occorreva di aver

prima un Dante, un Michelangiolo, un Raffaello e poi un Palestrina; ma questi è pur venuto e, data la sua grande impronta di genialità, la musica trovò alla fine il suo novello Dio!

Giovanni Pier Luigi Sante detto *Palestrina* (1524) rappresenta in Roma il prototipo della grande scuola musicale italiana. Fu lui che riformò lo stile della musica sacra, donandogli tutto il fascino della idealità e della solennità.

Con Palestrina si espleta una grande epoca di fioritura per la musica: ad essa segue un'altra epoca non meno importante con *Bach* e più tardi, di riforma e perfezione, col sommo *Beethoven*.

Fra le celebri composizioni del Palestrina sono: la *Messa di Papa Marcello*, il grandioso *Stabat Mater* a 2 voci, il *Mottetto del Cantico dei Cantici*, una *Salve Regina* a 5 voci ed altre importanti opere che resteranno un monumento di arte in tutte le epoche della evoluzione musicale.

Dalla scuola del Palestrina sortirono altri celebri maestri come l'Animuccia, l'Allegri, di cui anche attualmente si canta il bellissimo *Miserere*, il Mazzocchi, il Benevoli ed altri.

Al perfezionamento della musica sacra si unisce quello dell'organo (1600), per il quale troviamo compositori ed esecutori insigni, e fra i più celebri, Girolamo Frescobaldi della vera scuola classica, quasi paragonabile al grande Bach.

Contemporaneamente al grande sviluppo della musica in Italia con Palestrina, in Germania la riforma di Lutero (1546) apportava un altro periodo di fecondo progresso.

Leone Hassler, il più geniale dei melodisti di quell'epoca, venuto in Italia per perfezionarsi alla scuola del Gabrieli, rappresenta nella storia dell'evoluzione musicale un tipo speciale e lo si può chiamare il precursore di quei grandi geni che furono poi Bach, Schütz e Händel.

Dai *misteri* e *passioni* che si usava rappresentare nelle chiese del medio evo, arriviamo al nostro *oratorio*, improntato in gran parte a quel tipo di arte. Il primo a introdurre l'Oratorio fu S. Filippo Neri (fine del 1500) e troviamo lavori bellissimi del Palestrina, Animuccia, Vittoria ed altri. Venne poi fondata in Roma la Congregazione dell'Oratorio e questo genere di musica si diffuse via via per tutta l'Italia e la Francia.

L'opera poi *mondana* o *profana* scaturiva da quei *misteri* che si eseguivano popolarmente nelle piazze o nelle chiese, ma ove al genere sacro erano unite tutte le *diavolerie*, cosiddette, le più profane e scapestrate. Il prototipo del dramma musicale lo troviamo nelle scene liriche di Adamo de la Hale, *Robin e Marion*. La musica di tutte quelle azioni, mascherate e rappresentazioni, era fatta con cori, qualche a solo, pezzi con differenti strumenti e declamazione di scene diverse, a tipo, se vogliamo, del moderno *vaudeville* francese.

Nella bella Firenze, culla delle arti, cuore dell'Italia intellettuale, ebbe veramente origine la forma più pura del dramma musicale. Alla corte dei Medici

noi troviamo convitati i più celebri artisti e letterati dell'epoca. In casa di Giovanni Bardi, conte di Vernio, era il convegno di tutti quei sommi come il *Caccini*, *Emilio del Cavaliere*, *Vincenzo Galilei*, padre del grande Galileo, il poeta *Ottavio Rinuccini*, il *Mei*, lo *Strozzi* e il *Corsi*.

L'onore del primo tentativo al dramma musicale spetta a Vincenzo Galilei, che fu il primo a comporre la scena del Conte Ugolino per voce sola con accompagnamento di Viola. Il Caccini lo imitò e compose le sue *Nuove Musiche*, ossia una raccolta di pezzi a voce sola con accompagnamento di chitarrone (teorba romana), specie di liuto a 10 corde.

Iacopo Peri fu quello che tentò la nuova forma del dramma musicale, imitando le tragedie greche: egli musicò la *Dafne* del Rinuccini, eseguita la prima volta in casa Corsi (1595). L'orchestra che accompagnava i canti e i cori della *Dafne* era composta di un clavicembalo, un chitarrone, un liuto grosso, una lira e altri strumenti a fiato ed a corda. Per quanto non si possa riconoscere in questo tentativo del Peri, coadiuvato dal Caccini, una completa opera d'arte, ciononostante ne fu immensa l'importanza per lo sviluppo della musica, che addiventò sempre più vera e con lo svolgersi delle diverse epoche ebbe anch'essa la sua naturale evoluzione come la ebbero la pittura e la scultura dopo il Rinascimento.

Dalla prima idea dei due soprannominati fiorentini, *Claudio Monteverde* fece nascere la vera opera d'arte. Ei scrisse l'*Orfeo* (testo del Rinuccini) e superò i suoi predecessori. Diè poi l'*Arianna*, della quale si conserva solo il celebre lamento, e altre opere che ottennero ottimo successo. Fu il Monteverde che introdusse il sistema cromatico, servendosene per dar vita e colore alle sue passionali melodie. Si deve pure a lui il primo perfezionamento della strumentazione, resa logica e proporzionata agli effetti e non più arbitraria come prima era. Fu il Monteverde che tentò la prima esecuzione della sua opera *Andromeda* in un teatro pubblico a Venezia (1637), mentre le altre esecuzioni prima erano date in sale private per esclusivo monopolio delle case patrizie.

Al Monteverde seguirono altri grandi compositori che perfezionarono sempre più la forma del dramma lirico. Il *Cavalli*, il *Carissimi*, il *Cesti* e il celebre *Alessandro Stradella* napoletano, di cui si ammira sempre la famosa *Aria di chiesa*.

Il caposcuola del nuovo sviluppo musicale che si andava effettuando nella scuola napoletana, fu *Alessandro Scarlatti*. Egli scrisse moltissime opere, cantate e messe. A questa celebre scuola si deve l'influsso benefico per lo sviluppo e il progresso di tutte le altre scuole. Come i Fiamminghi nel secolo XV dominarono con la loro grande opera, così i Napoletani esercitarono un fascino che si estese non solo per tutta l'Italia, ma alle corti pure di Francia, Germania e Inghilterra.

Allo Scariatti succedono nella scuola gloriosa gli allievi suoi: *Francesco Durante, Leonardo Leo, Nicolò Porpora*. Dal Durante sortono altri allievi celebri: *Tomelli, Piccinni, Sacchini, Paisiello*.

Dalla scuola del Durante emerse *Giovan Battista Pergolesi* di Iesi (1710), autore dell'opera *La serva padrona*, oggidì ancora ammirata per la sua ispirata melodia, e del famoso *Stabat Mater*, una grande elegia, un vero miracolo di ispirazione dolce e insinuante sulle cui pagine il grande Bellini ha pianto lacrime di passione!

Alla eletta schiera di operisti napoletani, oltre il Paisiello, autore del *Barbiere di Siviglia*, tanto ammirato e festeggiato, si uniscono con grande gloria per l'arte: *Nicolò Zingarelli* (maestro al sommo Bellini), *Domenico Cimarosa*, grande riformatore dell'opera buffa, autore del celebre *Matrimonio segreto*, *Ferdinando Pàer, Antonio Salieri, il Righi e il Morlacchi*.

Con *G. B. Lulli*, nato in Firenze (1633), s'iniziò l'opera francese; suo degno continuatore è *Gian Filippo Rameau* di Digione (1683). Il Rameau compose il trattato di *Armonia ridotta ai suoi principi naturali*, opera di gran merito per lo sviluppo dell'arte moderna.

Allo sviluppo dell'opera francese influì in gran parte l'esecuzione di diverse opere dei celebri napoletani Pergolesi, Leo, Orlandini, ecc. fatte a Parigi da una compagnia di cantanti italiani. Sorsero allora due fazioni parteggianti l'una per l'opera francese e l'altra per quella italiana; vinse però quest'ultima e così ancora una volta il seme italiano in terra straniera fecondò miracolosamente. Il Rameau scrisse un'opera sotto l'impressione dell'opera comica italiana e il *Duni*, rivale del Pergolesi, ottenne un gran successo con la sua *Ninette à la court*. Il *Duni* e il *Lulli* sono in Francia i fondatori dei tipi veri dell'opera comica e tragica, e, a gloria dell'Italia, grande madre della musica, sono appunto italiani: i francesi lo devono pur riconoscere.

Sorgono poi da quella scuola feconda: *Philidor, Monsigny e Grétry*; quest'ultimo in special modo va notato per la sua geniale originalità. La sua opera migliore è il *Riccardo cuor di leone* che fu data in molti paesi.

Sempre sotto l'impressione della gloriosa scuola napoletana, altri grandi compositori si succedono e danno all'arte il loro forte contributo. *Antonio Lotti* scrive opere teatrali bellissime, ma emerge più che altro in quelle da chiesa. Di lui è celebre l'aria: *Pur dicesti, o bocca bella*, tanto apprezzata anche oggidì. Al *Lotti* seguì *Antonio Caldara*, ma con lui si accentua la decadenza dell'arte in generale.

Assurgono invece alla gloria nella scuola veneziana: *Benedetto Marcello e Baldassarre Galuppi*. Del *Marcello* sono famosi i *Salmi*, ancora oggi editi e ri-

cercati. Del Galuppi, più versato per l'opera comica, abbiamo la *Didone abbandonata*, lavoro che ebbe ottima fortuna.

Altro noto musicista della scuola di Napoli fu il *Pitoni*, che lasciò un lavoro di grande utilità per la storia della musica: *Notizie dei contrappuntisti e compositori di musica dagli anni dell'era cristiana (1000) fino al 1700*.

In altre città d'Italia andavano poi sorgendo altri astri più o meno risplendenti, come il *Pasquini*, il *Gasparini*, il *Casali*, il *Colonna* e quel *Giovanni Bononcini* che volle competere col grande Händel a Londra, ma che dovè cedere a dispetto della sua vanagloria.

Lo *Steffani*, veneto (1655-1730) è annoverato fra i migliori compositori della sua epoca e lo stesso Händel lo ammirò.

Fra gli ultimi di questa epoca di decadenza è: *Giambattista Martini*, monaco francescano di Bologna (1706); più che altro trattatista, e del quale abbiamo il *Saggio fondamentale pratico del contrappunto* e la *Storia della musica*. Altri notevoli sono: *Francesco Conti* celebre suonatore di tiorba (specie di liuto), *Giuseppe Sarti* e *Vincenzo Martini*.

Come la Francia, la Germania subì l'influsso italiano nello sviluppo della sua musica. A Vienna, a Dresda, a Berlino, a Monaco l'opera italiana fiorì al sommo grado. A Vienna troviamo il *Cavalli*, il *Porpora*, il *Salieri*, i quali scrissero musica pel teatro di corte. Egualmente a Dresda un'altra corte italiana domina il teatro: il *Lotti*, il *Tesi*, il *Bontempi* e *Adolfo Hasse* soprattutto, che, sebbene nato in Germania, fu allievo della grande scuola napoletana e grande compositore di musica italiana: egli ebbe a maestri prima il Porpora e poi lo Scarlatti.

In Berlino, alla corte di Federigo il Grande, fiorì pure molto la musica italiana. Questo re, gran mecenate delle arti e cultore della musica, fece molto per il progresso di questa gentile arte dei suoni. Sotto il suo regno ebbe gran nome *Carlo Enrico Graun* (1650), che appartiene pure alla scuola italiana.

A Monaco ebbe gran pregio la nostra musica e là troviamo il *Porta*, il *Galuppi*, l'*Iomelli*. Ma veramente l'opera nazionale tedesca la riscontriamo in Amburgo, opera che ha attinto però le sue fonti in quella italiana. *Giovanni Kusser* riformò molto il teatro, caduto a quell'epoca nel volgare e deficiente, sia per le azioni drammatiche, sia per la cattiva esecuzione affidata a pessimi elementi. Altro riformatore fu il *Kaiser* (1673), ottimo polemista, il *Mattheson*, iniziatore dell'estetica musicale moderna, e infine il fecondo e originalissimo *Telemann* (1681).

L'Inghilterra è stata per i secoli decorsi, come è attualmente, il ritrovo di tutte le celebrità del mondo. L'idea di gloria e quella speculativa di ricchi guadagni ha sempre solleticato gli artisti in genere che hanno fatto sempre a

gara per conquistare la britannica terra, lasciandovi quindi tutta la loro impronta e dando luogo ad un certo sviluppo nazionale non scevro di considerazione.

Così troviamo in Inghilterra due inviati da papa Vitaliano (660 dopo G. O.) per l'insegnamento del canto gregoriano. Più tardi un fiammingo, *Dunstable*, che fu il primo a fondare le norme del contrappunto (1458). Verso il 1600 fioriscono ingegni puramente nazionali e troviamo il *Morley*, il *Bird* e *John Bull*. Sotto il regno di Elisabetta ebbe gran sviluppo la musica strumentale. Si nota la gran voga presa dal *Virginale* (specie di spinetta), passata pure in considerazione presso altri paesi.

Il vero genio inglese s'identifica in *Enrico Purcell*, il Mozart inglese. Egli fu buon compositore di opere e pezzi strumentali; morì a soli 37 anni. Si era formato alla scuola italiana, ma seppe dare alla sua musica un'impronta nazionale che lo predistingue dagli altri compositori.

Dal risorgimento delle arti in genere, in Italia, data il vero sviluppo della musica in Germania. Il talento dei tedeschi non era fatto per l'innovazione, ma seppe bensì approfittare di quella apportata dagli italiani e assurse alla gloria coi nomi di quegli uomini immortali che la storia ha poi registrato con lettere d'oro: *Bach - Händel*.

Dalle scuole del Gabrieli, Carissimi e Frescobaldi vediamo uscire ottimi allievi, come il *Léo Hassler*, *Gianleone*, *Gasparo Kerl*, *Froberger* ed altri, i quali ritornano poi nella loro terra natia e vanno a gittar seme di nuova dottrina.

Più che altro troviamo nei primi maestri tedeschi, ammiratori della nostra scuola, la caratteristica di bravi organisti e compositori in tal genere; essi sono i precursori di Bach e va a preferenza notato il *Reinken*, venuto in gran fama e per il quale il giovane Bach ebbe tanta ammirazione.

Dalla scuola del Gabrieli sortì pure il celebre *Schütz* che si può chiamare il più grande e geniale antecessore di Bach. Lo Schütz seppe riformare la musica tedesca, unendo alla dolcezza dello stile italiano il vigore delle teoriche germaniche. Il grande *Meyerbeer*, assai più tardi, operò egualmente; e dal classico connubio sortirono quei capolavori del nostro teatro contemporaneo: *Ugonotti*, *Affricana*, *Profeta*.

Fra le grandi opere dello Schütz la più importante è quella delle *Quattro Passioni* per sole voci, nella quale i cori sono di una grandiosità drammatica ammirabile.

E ora qui mettiamo il grande avvenimento della nascita di uno dei maggiori geni musicali che il mondo ebbe: *Giovanni Sebastiano Bach*, nato ad *Eisenach* nella Turingia il 21 Marzo 1685. La storia della famiglia Bach è tutta una gloria per la Germania. Per diverse generazioni i Bach furono tutti reputati musicisti e in gran fama vennero: *Giovanni Cristofaro* e *Giovanni Michele*, zii del grande Sebastiano.

Bach, nato da famiglia povera, con sentimenti i più semplici e modesti, inconscio quasi del suo genio portentoso, compì la sua grande opera senza che il suo paese neppure se ne avvedesse. Fu, dopo la sua morte, che, obliato il suo nome e la sua sepoltura (incredibile a dirsi!), per opera di Marx e Mendelssohn fu esumata la sua grandiosa *Passione di S. Matteo*. L'autore di tante grandi opere aveva vissuto quasi ignoto e tristamente dimenticato! Ah la storia misteriosa dei geni sconosciuti dai contemporanei e rivendicata dai posteri! Vecchia storia del vecchio mondo nella sua vecchia ingratitudine!

Come Palestrina, Bach sta sul confine di due epoche: è il nuovo sole dell'era nuova; l'uno incarna la musica sacra cattolica, l'altro quella protestante.

Bach lasciò capolavori nel genere di musica da chiesa: la *Passione di S. Matteo*, la *Messa in Si min.*, l'*Oratorio di Natale*, il *Magnificat*. Egli fu il creatore dell'oratorio nella sua forma più perfetta.

Fra le innumerevoli opere di musica strumentale si notano le celebri *Sonate*, *Suites*, *Partite*, *Fughe*, il *Clavicembalo ben temperato*, la *Sonata per Violino e Piano* e quella per *Violino solo*. Le opere insuperabili per organo restano poi come un monumento per la musica.

Fra i numerosi figli di Bach vanno notati *Friedmann*, bravo organista e buon compositore, e *Filippo Emanuele*, autore di quelle *Sonate per Piano*, che più tardi dovevano essere il Vangelo per Haydn e segnare una nuova fase per il progresso della Sonata.

Contemporanea alla nascita di Bach è quella di *Giorgio Federico Händel* (23 Febbraio 1685) in Halle. Händel fu pure lui attirato dalla gloria della scuola italiana e venne appunto nella nostra penisola per studiare e ispirarsi sui nostri celebri modelli. Fu allievo di Lotti e Scarlatti e dalle opere del Carissimi attinse i migliori ammaestramenti. Dopo peregrinato dall'Italia alla Germania, si fissò a Londra, eleggendo questa città per sua patria adottiva. Nel 1711 diè il *Rinaldo*, opera reputatissima, e in poco tempo addiventò l'autore prediletto degl'inglesi, ma non fu immune da nemici e dovè sormontare amare lotte e traversie: il destino dei grandi geni!

La maggiore importanza e gloria di Händel sta nell'Oratorio. Fra i tanti lavori lasciati ricordiamo il celebre *Messia*, il *Sansone* e *Giuda Maccabeo*.

Per una strana coincidenza della vita, Händel morì cieco come Bach, e come lui avversato sempre..... Quanto rimorso per l'ingrata umanità!

Come tutto lo sviluppo e il progresso della musica proviene unicamente dall'Italia, così pure l'arte del canto attinge le sue fonti dall'arte italiana; da quei grandi maestri che la fondarono, come il *Caccini*, il *Carissimi*, lo *Stradella*. Anche attualmente le regole del buon canto, fin da allora stabilite, sono ritenute

ottime e si mettono in pratica. Dalle celebri scuole di Napoli, Roma e Bologna uscirono quei celebri artisti, quali il *Farinelli*, il *Senesino*, il *Caffarelli*, la *Tesi*, la *Bordoni*, la *Cuzzoni*, voci potenti ed educate alla più perfetta scuola.

Ma la troppa bravura di questi artisti influì sull'arte della composizione. Il virtuosismo dei cantanti saliti in tanta fama s'impose e l'autore dell'opera doveva cedere perfino alle spinte ricercatezze dell'effetto, alle fioriture leziose ed a tante altre strane stravaganze. Questa invasione barbara del virtuosismo nel canto la troviamo fino alla riforma Rossiniana, come esamineremo dopo.

Assieme quasi allo sviluppo dell'arte del canto fiorì la musica istrumentale (secoli XVI e XVII). Gli strumenti si andavano via via perfezionando e sempre dei nuovi se ne costruivano. Dal cambiamento quindi delle idee estetiche nelle diverse epoche, la musica istrumentale progredì al più alto grado.

Vediamo allora svilupparsi la *Sonata*, la *Suite*, la *Partita* e *Domenico Scarlatti* eccellere nella composizione della Sonata, come il *Kunau*, *Emanuele Bach*, figlio del grande Bach, il *Muffat*, *Paradies* ed altri.

Dal perfezionamento apportato al Violino dai celebri liutai *Maggini*, dagli *Amati* di Cremona, dall'insuperabile *Stradivario* (1737), dai *Guarnieri*, dallo *Steiner*, venne perfezionandosi la scuola di questo strumento che porta a capo *Arcangelo Corelli* (1713), allievo del Carissimi e del Pasquini.

Il Corelli ebbe uno stile felicissimo nelle sue composizioni per Violino, in gran parte formate di piccoli pezzi, tanti gioielli di originalità; essi sono in forma di danze, come gavotte, gighe, sarabande. Seguirono poi la scuola del Corelli il *Geminiani* e il *Vivaldi*, sviluppando sempre più la tecnica e il genere di musica originale.

E qui formo una parentesi al sunto della Storia della Musica, per accennare ad un fatto che oggidì desta tanti rammarici e suscettibilità nell'arte e negli artisti in genere.

Io dico: nella storia del progresso musicale abbiamo veduto che dal perfezionamento apportato agli strumenti si è venuta perfezionando anche la loro scuola e sono sorti compositori ed esecutori insigni dopo l'opera apprezzabile di insigni fabbricatori, e così lo strumento ha potuto essere illustrato e fatto assurgere al più alto grado del progresso. Dai vecchi strumenti incompleti ed inesatti è sorto il grande Violino di Stradivario e Corelli e gli altri sommi hanno formata per esso la grande scuola. Perchè mai per il mandolino, portato alla perfezione, direi quasi, dal celebre liutario napoletano *Pasquale Vinaccia*, creatore dello strumento quale oggi è, non deve sorgere una scuola di perfezionamento che lo elevi a un più degno grado nell'arte?

Fino a che trattavasi del piccolo ed innocente mandolino del 1600 nè compositori, nè suonatori potevano mai pensare a tanto sviluppo di arte; ma, dato il nuovo strumento esatto, sonoro, completo, deve di conseguenza sorgere la sua scuola, questa vera scuola che lo farà annoverare nella schiera degli strumenti seri, seriamente sonato e con una musica seriamente scritta.

La chitarra, strumento tanto più antico del moderno mandolino, aveva già allora raggiunto il suo grado di perfezione, riguardo alla sua costruzione; ed ecco che troviamo tutto lo sviluppo della sua scuola e la letteratura arricchita di tanti lavori seri e ricercati.

Anche al mandolino è riserbato dunque il suo avvenire! Abbian fede i suoi cultori!

Il *Tartini* (1770) superò la scuola del *Corelli* e degli altri autori che a questo seguirono: la sua musica è di un valore indiscutibile. Anche oggidì impressiona la sua celebre sonata *Il trillo del Diavolo*, irta di grandi difficoltà e piena di effetti tecnici e canti bellissimi. Seguono al *Tartini*, il *Nardini*, il *Veracini*, il *Lolli* non meno celebri alla loro volta.

Il *Boccherini*, lucchese (1805), eccelse nel violoncello. La sua musica è tuttora ricercatissima e sono di grande effetto le Sonate per violoncello e i Quartetti di squisita fattura. Il suo *Minuetto in La maggiore* in tutte le epoche sarà un vero prototipo di musica spigliata e originale.

Prima dell'invenzione del Pianoforte si adoperavano il *Clavicordo*, il *Clavicembalo*, la *Spinetta*, il *Virginale*. L'invenzione del moderno Piano a martelli fu introdotta da *Bartolommeo Cristofari* (1711).

Per la musica di questo strumento, oltre a quella del grande *Bach*, dell'*Händel* e dei due *Bach* (figli), *Domenico Scarlatti* segna un punto eminente. Le composizioni di questo genio originalissimo sono notevoli per la vivacità straordinaria del ritmo. Con lui abbiamo una forma bellissima dell'*aria* e dell'*ouverture*, e lo sviluppo tecnico dello strumento assai avanzato.

Altri maestri della scuola napoletana seguirono la celebre tradizione della Sonata. In Francia *Francesco Couperin* (1733) e *Ramau*, celebri autori di musica per Piano.

Le orchestre anticamente avevano un insieme disparato e incompleto. Solo verso il 1750 vediamo il riordinamento degli strumenti a corda ed a fiato. Quello che nelle orchestre veniva molto adoperato era il *liuto*, strumento assai diffuso e che ha una letteratura importante. Col liuto si usava pure la *tiorba*, simile al liuto, ma di forma più grande. Troviamo infatti in quell'epoca suonatori bravissimi di questi strumenti, tanto in Italia che all'Estero. È un vero peccato che

lo studio classico del liuto non venga ripreso e perfezionato. Il Berlioz rimpiangeva questa trascuratezza dell'epoca moderna e notava che nell'oratorio *La Passione* di Bach, vi è un passo scritto per liuto che nell'esecuzione vien sempre soppresso o malamente imitato da altri strumenti.

Ralleghiamoci però che qualche passo si va facendo nella cultura degli strumenti a plectro ed a pizzico e vediamo nei Conservatori, per ora solamente all'estero, iniziata la scuola di questi strumenti, e di recente in quello di Parigi, riattivato lo studio del liuto antico e della mandòla.

Riguardo alle prime edizioni musicali si rimonta al 1470 con *Antonio da Parma, Ottaviano Petrucci, Amedeo Scotto* e la famiglia *Gardano* di Venezia che stamparono le opere dei maestri italiani e olandesi di quell'epoca.

E da quell'epoca in poi, fino ai nostri giorni, quale valanga di musica stampata! Oggi la stampa della musica è, si può dire, arrivata alla perfezione e il grande sviluppo commerciale permette di mettere alla vendita volumi interi di musica buonissima a prezzi quasi irrisori. La Germania in specie ha raggiunto il colmo della perfezione e del massimo buon mercato. Le splendide edizioni *Peters* e *Itolj* hanno aperto un vasto campo alla cultura della musica moderna. La biblioteca di un pianista, di un violinista, ecc. si può arricchire con assai poco ed avere a suo profitto le migliori opere antiche e moderne. Tutte le sonate di Beethoven, edizione *Peters*, un grosso volume, edito con massima cura, costa poco più di 6 lire! Ah i nostri nonni che sospiravano forse una copia di qualche brano classico, allora tanto difficile ad ottenere a qualunque prezzo!

Nel campo mandolinistico lo sviluppo delle edizioni musicali va pure accentuandosi, e Firenze specialmente dà il massimo contributo.

Per quanto l'opera italiana si fosse diffusa per tutta la nostra penisola e all'estero e ne seguisse poi la decadenza, come abbiamo già accennato, fin dall'epoca della virtuosità di cantanti e strumentisti, pur nonostante la reazione avvenne anche contro il continuato favoritismo per la forma convenzionale sempre in voga. Un primo tentativo di riforma lo troviamo in Germania coll'operetta *Singspiel*, genere che gli stessi Haydn e Mozart pure trattarono: quest'ultimo in special modo che, col *Ratto del Serraglio*, mise le basi dell'opera tedesca e col *Flauto magico* la condusse poi alla perfezione.

A *Cristofaro Gluck* però spetta la gloria della vera riforma dell'opera. Gluck nacque a Weidenwang (1714). Fu allievo del *Sammartini* e scrisse sotto di lui l'*Artaserse*, ottenendo a Milano un gran successo. Ma in tutte le sue opere anteriori all'*Orfeo* non riscontrasi ancora la vera riforma. Solo a 50 anni, dopo essersi stabilito a Vienna, egli creò il suo capolavoro, l'*Orfeo*, e fu questo il primo passo alla nuova forma di dramma musicale. Fu splendidamente coadiuvato dall'illu-

stre poeta *Raniero di Calzabigi*, il quale gli fornì il libretto adatto all'indole delle sue nuove idee. Nell'*Alceste* Gluck potè ancora più incarnare le sue nuove teorie: quest'opera trovò le massime opposizioni, ma fu una rivelazione nel mondo musicale e servì a dare il crollo al vecchio convenzionalismo. A Parigi (1774) fu poi eseguita l'*Ifigenia in Aulide* e Gluck raccolse nuovi allori e suscitò nuove opposizioni. I partiti allora si dividono e si vanno formando due fazioni; *Gluckisti* e *Piccinnisti*, dal Piccini allora pure in auge: gli uni parteggiano per l'opera tedesca riformata, gli altri per quella francese e italiana. *Niccolò Piccinni* si oppone alla gloria di Gluck col suo grande ingegno, ma questi infine trionfa col suo capolavoro, l'*Ifigenia in Tauride* (1779), il vero tipo dell'opera drammatica, scevra di superficialità e convenzionalismi, fino allora invalsi nelle diverse scuole.

Alla riforma di Gluck si associano degnamente il *Méhul* col suo *Giuseppe*, un capolavoro di naturalezza, e il grande fiorentino *Luigi Cherubini* (1760), allievo del Sarti. Il Cherubini continuò la nuova scuola riformista, dirigendo per 20 anni il Conservatorio di Parigi, da dove sortirono tutti quei geni della scuola francese che più tardi dovevano illustrare il suo nome e quello della Francia stessa. Nell'opera *Medea* del Cherubini troviamo la forma più elevata di dramma lirico, con tutti gli effetti più ricercati, l'orchestrazione più arricchita e i pezzi d'assieme, mancanti affatto nella musica di Gluck. Le *Ouvertures* del Cherubini restano sempre un capolavoro nel genere, ed anche ai nostri giorni sono apprezzatissime. Hanno poi un valore indiscutibile le opere di stile sacro, che il Cherubini scrisse più tardi, ritirandosi dall'agone drammatico; le classiche composizioni da camera, i quartetti, ecc. e un celebre trattato di contrappunto e fuga. Dalla sua scuola sortirono *Auber*, *Halévy*, *Adam*, *Carafa*, *Fétis*.

Al Cherubini si oppose in Francia un altro genio italiano non meno grande: *Gasparo Spontini* di Majolati (1774). Le sue tre opere: *La Vestale*, *Fernando Cortez*, *Olimpia* suscitarono un grande entusiasmo; specialmente la *Vestale*, che raccoglie i migliori requisiti di verità e sentimento.

La triade gloriosa: HAYDN - MOZART - BEETHOVEN.

Con Bach e Scarlatti vedemmo che la musica istrumentale aveva già preso uno sviluppo libero e si allontanava dall'unico genere polifonico fino allora adoperato. Con Haydn un nuovo indirizzo s'inizia in cui prevale più che altro il sentimento patetico, l'affermazione del proprio sentimento. Colla *Sonata* e la *Sinfonia*, tuttora trattata nella stessa forma, la musica stabilisce la sua vera caratteristica. La moderna Sinfonia si può affermare essere la conseguenza dell'*Ouverture* antica introdotta da Alessandro Scarlatti (Allegro-Adagio-Allegro). Alla Sonata moderna ha certamente molto influito l'antica Suite o Partita.

Oltre alle celebri Sonate per Piano, Haydn scrisse quelle Sinfonie che segnano un gran progresso nell'arte musicale e per le quali egli profuse tanta

dottrina e genialità, dettando per il primo la vera forma di questo genere di composizione. Non è a torto che Haydn vien chiamato "Padre della Sinfonia". Questo genio immortale nacque a Rohrau (Ungheria) il 31 Marzo 1732. Ebbe egli pure quella sequela di privazioni e disinganni che (pare un destino) sono il retaggio dei grandi musicisti! Ma per fortuna un gran mecenate, il principe Esterhazy, lo prese a proteggere e fu alla sua corte che potè sviluppare il suo grande ingegno e comporre quel gran numero di sonate, terzetti, quartetti e sinfonie, opere e operette che sono sempre così ammirate. Nel 1790 passò a Londra dove in tarda età scrisse i due famosi oratori: *La Creazione* e le *Stagioni*.

L'opera di Haydn è grandiosa: la sua musica ha tutte le grazie e finezze del sentimento; ci commuove, ci esilara, ci elettrizza. Nei Minuetti di Haydn troviamo tutta quella spigliatezza di ritmi che fa quasi presentire il futuro Beethoven coi suoi *Scherzi*. Ed è ammirabile la semplicità dei mezzi da lui adoperati. Fino ad Haydn la musica strumentale era trattata nel suo unico carattere di severità accademica, ma con lui si trasformò e divenne geniale, festosa, poetica, ancora idealizzata nella forma e nel sentimento. I celebri *Quartetti* di Haydn formano ai nostri giorni l'attrattiva dei più scelti repertori... e sono passati più di 100 anni!

Dopo Haydn, *Mozart!* La Germania può vantarsi di tanta gloria.

Mozart è il vero genio della musica. Egli è universale! In lui si riunisce tutta la genialità e la ricchezza della melodia, la drammaticità italiana, la dottrina, la poesia, la castigatezza tedesca, la spigliatezza di ritmo e infine l'umorismo francese. Nato in Salisburgo (27 Gennaio 1756) ebbe dal padre Leopoldo, ottimo musicista, i primi rudimenti della musica.

Mozart (Volfango Amedeo) fu un genio precoce. A 7 anni conosceva già il pianoforte e il violino, componeva e girava col padre, dando concerti, nei quali tutti ammiravano il suo talento prodigioso. La sua prima opera si vuole la scrivesse a 12 anni! (*La finta semplice*). A 13 anni era stato nominato socio dell'Accademia Bolognese! In Italia ebbe i primi allori col suo *Mitridate*, che fu eseguito a Milano (1770).

Dopo aver imitato per diverso tempo lo stile italiano, Mozart alla fine si individualizzò e seppe dare la vera impronta nazionale alla sua musica. La prima opera veramente di scuola tedesca è *Il Ratto del Serraglio*. Tennero dietro le *Nozze di Figaro*, il *Don Giovanni*, di cui è celebre la Serenata con parte di mandolino obbligato in orchestra, *Così fan tutte*, *Il flauto magico*.

Nel campo strumentale sono celebri le *Sinfonie*, i *Quartetti* e le *Sonate*. Mozart si può chiamare l'anello di congiunzione fra Haydn e Beethoven: la sua musica non ha alcuna pretesa di riforma, ma conserva una profondità di sentimento che prende le sue basi dall'arte del suo predecessore e prepara quelle del suo grande successore. Mozart scrisse pure della musica sacra; è celebre il *Requiem*, ultima sua opera restata incompleta (1791).

La nuova èra della musica strumentale possiamo dire si apre con *Beethoven*.

Questo Titano dell'arte divina nacque a Bonn il 17 Dicembre 1770. A 15 anni sonava già bene l'organo, a 22 andò a Vienna, ove si stabilì, trovando ottimi mecenati che lo protessero molto. Fu un po' allievo di Haydn e dal 1795 in poi pubblicò quei celebri lavori che resteranno sempre la meraviglia del mondo! *Trii, Quartetti, Sonate, Sinfonie*, il famoso *Settimino* ed altre opere pregiate.

Uno dei dolori maggiori della vita di Beethoven fu la sua sordità che cominciò fin dal 1802. Pure egli seguì la grande opera e scrisse quelle meravigliose *Sinfonie* per orchestra che saranno sempre un monumento immenso nel mondo musicale.

L'unica opera drammatica del Beethoven è il *Fidelio* che ebbe poco successo e dimostra che in Lui mancava l'istinto drammatico; scrisse pure musica da chiesa, ma fu più che altro fecondo nel campo strumentale.

Quali straordinarie composizioni la *Sinfonia in Do minore*, la *Nona Sinfonia!* Quali poemi le sonate per Pianoforte: *La patetica, Al chiaro di luna, L'appassionata!*

Quale grandiosità di linee e colorito nelle Ouvertures: *Egmont, Coriolano, Elconora!*

Ma ohimè! di Beethoven dobbiamo dire che fu un grande infelice. La sua dolorosa sordità, le discordie in famiglia, i suoi amori infelici gli amareggiarono la vita e lo resero impaziente, irascibile, ipocondriaco. Tutta la sua musica parla di Lui, egli fu grande perchè tanto soffersse e tanto creò!... Il dolore purtroppo è fecondo creatore!

All'epoca di Beethoven si collega tutto quel romanticismo drammatico e lirico che specialmente in Germania ebbe grande estrinsecazione. Sono della scuola romantica: *Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann*.

Weber, nato a Entin 1786, fu autore della popolare opera *Freischütz* (Il franco cacciatore), ancora oggi acclamata dal popolo in Germania. Fu ottimo compositore di musica strumentale, e celebri sono il *Moto perpetuo*, l'*Invitation à la Valse*, le *Sonate*, ecc. Muore a Londra (1826), ma viene trasportato a Dresda e Riccardo Wagner ne riceve le spoglie.

Con *Daniele Auber* (1782-1870) si inizia in Francia la grande opera. *La Muta di Portici* è il suo capolavoro, pieno di genialità, ispirazione, passione, ardimento. E anzi fa tanto più specie in questo genio la rivelazione di un grande operista, mentre egli era inclinato a preferenza al comico, nel quale stile scrisse veri gioielli di opere: *Fra Diavolo, Diamanti della corona, Dominò nero*. In Auber non si può negare però tutto l'influsso di Rossini che a quell'epoca meravigliava il mondo col suo potente ingegno e che in Francia specialmente dava quel capolavoro immortale: *Guglielmo Tell!*

Dal grande Rossini si può dire sorse un altro genio grandioso: *Giacomo Meyerbeer* (1791-1864), che al teatro drammatico diè: *Roberto il diavolo*, *Gli Ugonotti*, *Profeta*, *Dinorah*, *L'Africana*: opere colossali ove l'effetto teatrale è raggiunto con ogni mezzo, pur sacrificando qualche volta la verità e la naturalezza.

A Meyerbeer si collega, nella stessa forma e principi di drammaticità lirica, l'*Halévy* (1799-1862), che lascia una vera opera d'arte: *L'Ebreja*, fonte di melodia ispirata e di potente espressione drammatica.

Ed ecco apparire nell'epoca della Ristaurazione, quando il popolo, stanco di tutte le passate lotte, voleva riposarsi e cullarsi nella pace, ecco apparire l'uomo miracoloso, il sommo *Rossini*, il buon Rossini faceto, gioviale che fa cantare le sue briose melodie e diletta e rallegra e rinnuova il sangue delle nazioni ringiovanite. Rossini! il più ricco dei musicisti, ritmicamente parlando; il milionario del ritmo!

La prima opera del Rossini fu il *Tancredi*, che rivelò il suo grande genio e, messa a confronto dell'antica opera della scuola napoletana, fu tutta una rivelazione e segnò già il primo passo al grande progresso. Al *Tancredi* seguirono: *Italiana in Algeri*, *Otello*, *Cenerentola*, *Gazza ladra*, *Semiramide*, *Assedio di Corinto*, *Mosè*. A Roma, per la prima volta, fu dato il *Barbiere di Siviglia* (1816). Quale miracolo di genialità e di vera comicità! In quest'opera è davvero il riso, quel buon riso che fa buon sangue e così difficile a conseguirsi sulla scena. Il *Barbiere* è l'opera granitica del teatro comico italiano; non subirà mai screzi di sorta; è l'opera indistruttibile. Fra poco saranno 100 anni, da che si è data quest'opera; ebbene, andate a vedere le platee dei nostri teatri; esse sono stivate e sempre entusiaste tutte le volte che si rievoca il capolavoro Rossiniano. Il *Barbiere* è la risorsa di tutti gl' impresari di qualunque paese del mondo.

Rossini non scrisse molto nel genere sacro, ma pure il suo *Stabat Mater* emerge per genialità ed effetto, forse troppo teatrale, ma grandioso.

L'opera maggiore del Rossini, scritta ancora in età giovanile e che segna tutt'altro indirizzo, data la nuova evoluzione della sua epoca, è il *Guglielmo Tell*. Di quest'opera Donizetti diceva: « Il primo e il terzo atto sono stati scritti da Rossini, il secondo atto l'ha fatto Iddio! » E dopo quest'opera grandiosa, Rossini posò la penna e più nulla diè al mondo musicale. Chi può mai argomentare il perchè di questo silenzio così prematuro? Bisogna dire però che Rossini fu un compositore giovane e fecondo, che diè tante produzioni in poco tempo. Dal *Tancredi* al *Guglielmo Tell* è un cammino enorme e Rossini lo compì tanto presto: ci meraviglia questa prodigiosa operosità e questo progresso straordinario: il suo silenzio è quindi giustificato. Rossini sentiva di aver compiuta la sua opera e volle riposarsi, come un Dio, anche lui benefico e creatore!

Rossini nacque a Pcsaro il 29 Febbraio 1792, morì a Passy, vicino a Parigi, il 13 Novembre 1868. Le sue spoglie sono conservate in S. Croce in Firenze, nel Pantheon dei sommi italiani.

Dell'epoca di Rossini e anche dopo, sono altri celebri musicisti.

Saverio Mercadante, napoletano, gran sinfonista, autore dell'opera *Il Giuramento*.

Giovanni Pacini, felice autore della *Saffo*.

Niccolò Vaccai colla sua *Giulietta e Romeo*, ancora oggi celebrata.

I fratelli *Ricci* ed altri, e poi:

Vincenzo Bellini! *Gaetano Donizetti!*

Questi due grandi nomi si collegano con quello del sommo Rossini e poi coll'altro nome, ancora più grande, di *Giuseppe Verdi*. Questi quattro nomi formano il glorioso quadrilatero italiano che si oppone a quella triade tedesca che già ammirammo e che risponde ai nomi eminenti di Haydn, Mozart e Beethoven!

Bellini nacque in Catania nel 1801, morì a Parigi nel 1835. Fu allievo di *Zingarelli* nel Conservatorio di Napoli. Allievo illustre che superò il Maestro, il quale, senza la menoma ombra di animosità, ma per solo slancio di passione alla grande arte, alla morte del povero Bellini (36 anni!) esclamò: « Ah! fossi morto io invece sua, che avrei fatto tanto meno male all'Italia! »

Che cosa dire della vena melodica del Bellini? di questo principe della melodia! Vorremmo poter qui esaminare tutta l'opera del Bellini espletata in tanto poco tempo, ma l'indole del nostro lavoro non lo consente. Passiamo in rassegna le sue celebri opere: la *Norma* ove troviamo forza e verità drammatica, la *Sonnambula*, idillio sublime per dolcezze carissime di melodia, i *Puritani*, l'ultimo suo lavoro, ove è evidente il progresso verso la forma della grande opera.

Gaetano Donizetti nato a Bergamo nel 1797, morto ivi nel 1848, è il grande artista geniale, incompleto se vuolsi per la trascuratezza e la troppo precipitazione nel fare, ma di una efficacia straordinaria nell'impeto della passione e della drammaticità.

In Donizetti, come in Rossini, troviamo la versatilità nei due stili splendidamente trattati: il drammatico e il comico. La *Luisa di Lammermoor*, la *Lucrezia Borgia*, la *Favorita* vanno annoverate nel repertorio delle opere serie: l'*Elixir d'amore*, *Don Pasquale*, *La figlia del reggimento* in quello delle opere comiche: repertori (oh quanto!) sfruttati e sempre in bella attività di servizio! Chiedete ai grandi cantanti della nostra epoca, chiedete agl'impresari, chiedete

al pubblico: che cosa rappresenta la musica di Donizetti? una fonte inesauribile di grandi effetti, dirà il primo; di grandi lucri, dirà il secondo; di godimento immenso, esclamerà il terzo.

Con l'opera di questi tre grandi Maestri si collega quella dei cantanti celebri: La Grisi, l'Alboni, la Malibran, la Pasta, il Rubini, Lablache, Tamburini, Roger, Nourrit. Questi grandi artisti, cultori del bel canto italiano, facevano a gara per illustrare le opere dei loro diletta Maestri e ben a ragione sentiamo esclamare oggidì dai nostri nonni: — Ah la bella epoca passata! la Malibran nella Norma!, un Rubini nei Puritani!, un Lablache nella Semiramide!... — ed hanno ragione. Il bel canto non è più; la moderna orchestra, autocraticamente rumorosa, lo soffoca, lo distrugge!

Verdi!

All'epoca felice di Rossini, Bellini e Donizetti, segue quella del cigno di Busseto (9 Ottobre 1814) *Giuseppe Verdi!* Quante epoche racchiude l'opera sua, quanto cammino, quanto progresso! Par quasi impossibile che la vita di un uomo solo possa esser bastata a far tanto lavoro. Dalla prima opera *Oberto, Conte di S. Bonifacio*, alle ultime: *Otello, Falstaff* quale apoteosi! E quanta potenza di drammatico, di tragico, di patetico, in Verdi!

Il *Nabucco*, il *Rigoletto*, la *Traviata*, l'*Ernani*, *Luisa Miller*, *Trovatore*, *Ballo in maschera*, *Aida*, *Otello*, *Falstaff*, sono lavori colossali che formano l'ammirazione del mondo intero e mostrano tutta la grandiosità del genio italiano, incarnato ultimamente nel Verdi!

È falso il credere che Verdi nelle sue ultime opere abbia voluto seguire le teorie rivoluzionarie Wagneriane. Verdi cominciò col seguire le traccie dei suoi tre grandi antecessori e finì per stabilire con proprie teorie e principî il modello del dramma lirico e della commedia musicale moderna. *Otello* e *Falstaff*; ecco i due lavori tipici in tutta la loro splendida originalità.

Nella musica del Verdi troviamo altresì l'espressione del popolo che inneggia al risorgimento, s'infiamma alle patriottiche canzoni e segna con entusiasmo lo svolgimento dell'opera nazionale. Nei teatri si scriveva a grandi lettere:

W. VERDI!

e quelle iniziali volevano anche dire: *W. Vittorio Emanuele Re D'Italia!* Si cantava nel coro *Viva la libertà!* e la grande efficacia della musica di Verdi faceva palpitare i cuori della Giovane Italia. Indubbiamente la musica di Verdi contribuì alla gloria della nostra nazione.

Verdi fu pure ottimo compositore di musica sacra. Il *Requiem*, il *Pater noster*, lo *Stabat Mater*, le *Laudi alla Vergine* sono lavori di fattura squisitissima.

E ora il grande genio è passato alla posterità e le sue spoglie sono conservate con grande religione nell'Ospizio pei musicisti poveri, da Lui stesso fondato a Milano, sua patria adottiva.

Nello sviluppo della musica istrumentale, e specialmente in quello sinfonico di vera impronta tedesca, dopo Beethoven, troviamo *Francesco Schubert* (1797-1828). Fu un fecondo compositore di opere e musica istrumentale e vocale, con le *Sinfonie*, *Quartetti*, *Sonate*, *Celebri Romanze* (Lieder), *Impromptus*, *Moments Musicales*. Schubert si può chiamare il precursore di Mendelssohn e di Schumann, formando con essi la nuova triade germanica della nostra epoca.

Felice Mendelssohn Bartholdy di Amburgo (1809-1847) ebbe vita piuttosto felice, forse unico esempio nella storia dei musicisti in genere, e perciò traspare dalla sua musica tutta quell'aria di sentimentalismo aristocratico che lo fa nominare il dolce autore delle signore. Sono celebri le sue *Ouvertures*, il *Sogno di una notte di estate*, le *Ebridi*, i suoi *Quartetti*, le *Romanze senza parole* per pianoforte, (uno scrigno di preziosi gioielli musicali), gli oratori *Paolo*, *Elia*, i *Sulmi*, l'*Atalia*.

Roberto Schumann (1810-1850) di Zwikan, il poeta del pianoforte. Compositore originalissimo, caldo, vibrato, fantastico. Sono celebri i suoi *Papillons*, il *Carnevale*, i *Quartetti*, le *Sinfonie*, l'oratorio *Il Paradiso e la Peri*.

La tecnica del pianoforte si arricchì molto collo Schumann e il suo *Concerto*, le *Sonate*, gli *Studi* segnano un nuovo progresso per l'arte pianistica. Fu pure critico e scrittore di cose musicali di molta importanza. Ma il povero Schumann era condannato a finire miseramente; le ombre della pazzia oscurarono quello strano cervello, forse troppo fantastico, e la notte si avvicinò, nè più si allontanò da lui.

Dalla scuola di Mendelssohn e di Schumann vediamo uscire altri celebri artisti: *Max Bruch*, *Carlo Reinecke*, *Stefano Heller*, *Henselt*, *Iensen*, *Giovanni Brahms*.

Un'altra figura somma che fa corona all'ultima triade accennata è *Federigo Chopin* (1809-1849), il cantore appassionato del pianoforte. Nelle sue *Mazurke*, *Polonesi*, *Ballate*, *Notturmi*, *Scherzi*, *Valzer*, quali ispirazioni! quanta genialità!

La meccanica è semplice parte complementare. Nella musica di Chopin l'anima è dentro alle note, e sono queste che bisogna far vibrare con mano sapiente. Chopin non è da tutti, bisogna sentirlo, intuirlo, bisogna amare e soffrire con lui. La sua musica non è superficiale, perchè anche in un semplice passaggio di virtuosità, sto per dire, si può trovare la vita, il sentimento nascosto.

Chopin ebbe il padre francese e la madre polacca e ritrasse infatti il carattere di queste due nazioni. Nella sua musica troviamo riunito il sentimentalismo slavo e l'eleganza francese, riuniti poi colla vena melodica e la purezza italiana: un felice connubio di qualità inestimabili. Morì a Parigi di mal sottile, a soli 40 anni!

Con *Ettore Berlioz* comincia la prima rivoluzione nell'arte musicale. L'orchestra è trasformata, ha tutt'altro sviluppo e s'impone sovrana. Lo stesso *Wagner* si può dire ha preso la prima mossa dal Berlioz per la sua riforma drammatica.

Berlioz (1803-1869), nato in Francia, ebbe una vita infelice, fu quasi sconosciuto dai suoi connazionali. La sua *Dannazione di Faust*, l'*Episodio della vita di un artista*, stanno a constatare il suo gran valore di musicista profondo e grande strumentatore. Scrisse opere ed oratori di molta importanza, fu ottimo critico musicale e lasciò quel modello di *Trattato di strumentazione*, da tutti ricercato ed ammirato. Berlioz si può chiamare il precursore di Wagner.

Riccardo Wagner (nato a Lipsia 1813, morto a Venezia 1883), seguì nei primordi della sua carriera l'esempio dei maestri classici. Coll'opera *Rienzi*, che non riesce a fare eseguire a Parigi, comincia a rivelarsi rivoluzionario; e di lì s'inizia tutta la *via crucis* della sua vita. Ma la tempra del Wagner era ben solida e seppe sfidare gli elementi infidi. Il *Rienzi* è accettato invece a Dresda, dove dopo infinite lotte ebbe immenso successo. Seguono il *Vascello fantasma* e il *Tannhäuser*. Wagner fu profugo in Svizzera per i moti rivoluzionari del 1848. Nella quiete di quei monti meditò tutta la sua riforma e scrisse l'*Opera d'arte dell'avvenire*, l'*Opera e il Dramma*, *Arte e rivoluzione*, lavori letterari ove Egli spiega e giustifica le sue idee.

Nel 1850 dà il *Lohengrin* e si lega con grande amicizia a *Listz*. Negli anni seguenti scrive la *Trilogia dei Nibelungi*, il *Tristano e Isotta*, i *Maestri cantori*. Il re di Baviera addiventa suo mecenate ed ha luogo, dopo mille ansie e sogni, la costruzione di quel teatro originale di Bayreuth, ove si danno attualmente le opere sue, allestite nella maniera speciale che Egli voleva e cioè colla solennità e importanza classica che rievoca lo splendore dell'antica Grecia, scostandosi totalmente dalla volgarità dei teatri moderni in genere.

L'ultima opera del Wagner è il *Parsifal* (1882).

Non possiamo qui esporre tutta la grande opera sua perchè troppo complessa e non nel limite dei nostri cenni storici. Egli è un genio riformatore; alla sua scuola i nuovi compositori si associano e spesso eccedono dalla giusta misura; nasce quindi quel contrasto da tanti deplorato: il vecchio, il nuovo, il convenzionale, il verismo, l'antica purezza e semplicità, la nuova astruseria; un caos infine di idee buone e cattive che approdano però spesso a male e quella tale *musica dell'avvenire*, definita così dallo stesso Wagner, fa le brutte spese al buon pubblico del presente, il quale, veramente, non si suol mai troppo preoccupare dell'avvenire.

Wagner è un genio a sè, la sua musica ha un'impronta speciale di grandiosità e di spiccata originalità; tutta la gravità germanica unita a quel carattere romantico e fantastico di propria indole. Wagner non s'imita; si ammira e si applaude quando è bello; e Wagner quando è bello, è bello veramente.

Fra i seguaci ed illustratori di Wagner è l'abate *Francesco Liszt* (1811-1886), ungherese. Pianista di grande valore, fu un altro innovatore della musica strumentale. Scrisse *Poemi sinfonici*, le *Sinfonie*, il *Dante*, il *Faust*. In queste composizioni troviamo le teorie di Berlioz e di Wagner: tutto uno sviluppo proprio di originalità, spesso non completamente organico, ma però sempre di vivace effetto.

Nel 1861 si volle dedicare alle cose sacre e si stabilì a Roma, ove restò fino al 1870. Lì scrisse gli oratori: *Cristo*, l'*Elisabetta* e la *Messa dell'incoronazione*.

Listz come pianista fu sommo; non ha rivali. La sua musica per piano è il pane quotidiano dei grandi esecutori; dico, grandi, perchè la musica di questo titano è accessibile solo ai pianisti dalle mani potenti e formose.

Nella nostra epoca vanno notati i più forti compositori che risentono in gran parte l'impronta dell'opera verdiana.

Amilcare Ponchielli (1834) colla sua felice *Gioconda*; *Filippo Marchetti* (1835) col suo fortunato *Ruy Blas*; *Arrigo Boito* (1842), poeta e musicista fine e ispirato, col suo solo, ma splendido *Mefistofele*; *Alfredo Catalani*, troppo presto rapito all'arte, cuore d'oro di melodista; *Pietro Mascagni*, assai discusso, ma un vero artista geniale colla sua lucrosa *Cavalleria Rusticana*, e direttore d'orchestra poi di grande abilità; *Giacomo Puccini*, il geniale autore di *Bohème*, *Manon*, *Tosca*, tre lavori che fanno le spese di tutti i teatri e vanno ripetendosi di stagione in stagione; ed è tutto dire.

Nella musica strumentale *Antonio Bazzini*, violinista celebre, autore di poemi sinfonici apprezzatissimi — *Sgambati*, allievo di Liszt, ottimo pianista e compositore — *Giuseppe Martucci*, pianista, compositore e direttore d'orchestra di alta fama.

Per la maggiore, nel campo lirico drammatico, vanno: *Alfredo Catalani*, talento superiore di operista, troppo presto rapito alla sana arte sua — *Pietro Mascagni* — *Giacomo Puccini* — *Alberto Franchetti* — *Umberto Giordano* — *Ruggero Leoncavallo* — *Francesco Cilea*. — La bandiera italiana sventola con loro sempre impavida: non abbiamo ancora il caposcuola; ma verrà, si spera; ed auguriamoci un nuovo Verdi! — L'Italia è madre feconda e non si stanca di dare all'arte i suoi figli migliori.

Nella scuola francese *Carlo Gounod*, col suo perfetto *Faust*, il più equilibrato dramma musicale moderno — *Ambrogio Thomas*, colla sua deliziosa *Mignon* — *Giorgio Bizet*, morto giovanissimo, autore della *Carmen*, un vero dipintore dalle tinte calde e vere — *Giulio Massenet*, fecondo compositore col *Re di Lahore*, *Cid*, *Erodiade*, *Manon*, *Werther*, *Saffo*, ecc. — *Camille Saint-Saëns* con opere bellissime: *Sansone e Dalila*, *Ascanio*; poemi sinfonici e concerti di piano — *Beniamino Godard* — *Feliciano David* — *Leo Délibes* — *Massé* — *Maillart*.

Nel campo umoristico la Francia ha introdotta l'*operetta*, ormai degenerata affatto, però degna di nota, se porta la firma di un *Offenbach*, un *Hervé*, un *Lecocq*, un *Planquette*.

L'Italia si sforza nell'imitare questo genere di musica, ma deve cedere le armi alla civettuola e gaia sorella, che è madre e maestra dell'*Operetta*, cui però oggi, e con fortuna, la Germania con *Lehar* e *Strauss*, tenta togliere tal privilegio.

Nel campo tedesco, assai meno fecondo per l'opera drammatica: *Alberto Lortzing*, colle opere: *Ondina*, *Il Cacciatore di selvaggina* — *Ottone Nicolai*, colle sue: *Allegre Comari di Windsor*, l'opera di precedenza all'ultimo capolavoro di Verdi, il *Falstaff*.

Fra i moderni: *Carlo Goldmark*, colla *Regina di Saba* — *Eurico Hoffmann* — *Cornelius* — *Nessler*.

Nel ramo sinfonico strumentale la Germania porta il primato. — *Giovanni Brahms*, con poemi, sinfonie e quartetti celebri — *Adolfo Jensen* — *Gioacchino*

Raff, genialissimo compositore per piano e per violino — *Roberto Franz* — *Giuseppe Rheinberger*, e il modernissimo agitatore *Riccardo Strauss*.

Alle tre grandi scuole, l'italiana, la tedesca e la francese vanno unite quelle slave e scandinave che da qualche tempo si vanno arricchendo di ottimi compositori.

Nella Russia: *Michele Glinka* — *Dargomijsky* — *Tschaïkowsky* — *Borodine*.

Antonio Rubinstein, pianista sommo, autore di celebri lavori per piano, opere drammatiche, ouvertures, sinfonie e oratori.

Antonio Dvórák, compositore fecondo di sinfonie, oratori, concerti. Egli figura nel ramo di musica slava, e così pure *Federigo Smetana* di cui la fama va oltremonti e si ammirano le sue opere di grande genialità.

Fra gli scandinavi: *Swendsen* e *Hartmann*, l'originalissimo *Edward Grieg*, l'autore alla moda di quartetti, sinfonie, canzoni, sonate, concerti, ecc.

In Inghilterra, campo sempre assai men fecondo: *Balfe*, *Wallace*, *Sullivan*, *Elgar*, *Mackenzie*.

In Olanda e Belgio: *Wieuxtemps*, *De Bériot*, due nomi carissimi all'arte violinistica, autori di pezzi per violino ricercatissimi e di una genialità insuperabile.

Della Spagna: *Pablo de Sarasate*, gran violinista e compositore — *Carlo Gomez*, allievo di Lauro Rossi al Conservatorio di Napoli, autore ispirato del *Guarany* e *Salvator Rosa*, improntati totalmente alla scuola melodica italiana.

Fra i pianisti celebri va predistinto *Maurizio Clementi* (1832), romano, autore sommo di sonate e studi classici, coi suoi allievi: *Giovanni Cramer*, *John Field*; il primo autore di ottimi studi per piano; il secondo di celebri notturni.

Dopo le riforme pianistiche di Schumann, Chopin, Liszt, la schiera dei celebri si è elevata di molto: *Bülow*, *Tausing*, *Sigismondo Thalberg*, fondatore della celebre scuola napoletana; *Henselt*, *Paderewski*, *D'Albert*, *Pugno*, *Ferruccio Busoni*, toscano.

Nel violino, dalla scuola del *Viotti*: *Rodolfo Kreutzer* — *Pietro Rode* — *Pietro Baillot* — *Francesco Prume* — *Enrico Wieniawski* — *Léonard*.

La scuola italiana porta a capo *Niccolò Paganini*, miracolo di artista, un fenomeno che affascinava, sbalordiva e di cui il mondo è ancora pieno di meraviglia; suo allievo *Camillo Sivori*.

In Germania: *Luigi Spohr* — *Guglielmo Ernst* — *Ferdinando Laub* — *Joachim* — *Wilhelmy*.

In Francia il *Wieuxtemps* — *De Bériot*, nel Belgio la fiorente scuola coi luminari *Thompson* e *Ysaye*.

La scuola del violoncello è meno antica del violino. *Luigi Boccherini*, lucchese, fu uno dei primi ad illustrarla e poi seguono: *Dotzauer* — *Romberg* — *Dupont*, e fra i moderni: *Alfredo Piatti* — *David Popper* — *Giuseppe Servais*.

Fra i contrabassisti: *Giovanni Bottesini*, ottimo compositore — *Dragonetti* — *Franchi*.

Flautisti: *Tulou* — *Briccialdi* — *Galli* — *Taffanel*.

Arpisti insigni: *Carlo Oberthür* — *Elia Parish-Alvars* — *Antonio Zamara* — *Godefroid* — *Thomas* e il nostro *Giorgio Lorenzi*,¹ fondatore della scuola fiorentina di Arpa.

.....

E via, sempre crescendo, la valanga di sommi compositori ed esecutori. — La gara è grande, le nazioni si appassionano, si fondono, e dallo scambio di tante speciali impronte, la grande opera d'arte emerge e fa del mondo non l'esilio doloroso, ma la terra dei felici che inneggiano alla vita!...

Sia gloria alla musica, la madre dell'amore, il simbolo della civiltà, la benefattrice, la consolatrice dell'umanità!

¹ Vedi il *Metodo per Arpa* di nostra edizione.

CAPITOLO VIII

COMMILATO

Non è questo un capitolo vero e proprio, ma l'ultima pagina del mio lavoro, messa qui per riferire diverse cose a cui tenevo molto, prima di segnare la sacramentale parola *fine*.

Questo *Commiato* io lo prendo dal mio studente, prima per ringraziarlo della sua buona volontà nell'avermi seguito con pazienza in tutto il lungo cammino dello sviluppo della teorica, poi per dirgli non un addio, ma un arrivederci a presto, essendo mia intenzione di far seguire al lavoro *La Musica* altri lavori molto utili allo studio della teoria musicale.

Devo inoltre far notare che in questo mio lavoro io non intesi di esporre idee nuove e cose nuove, ma dire con forma semplice e, nel modo più breve, di tutto un po', spigolando da metodi e trattati il meglio che poteva occorrere al mio caso e comporre così un libro che nel suo genere potesse risultare completo. Il mio studente non ha più bisogno di ricorrere a questo o quell'autore e passare da questa a quell'altra opera, per formare la sua cultura musicale: lavoro che gli sarebbe costato certo assai più lungo tempo e più forte spesa; nel mio libro invece, cominciando dalle regole più elementari, egli arriverà gradualmente alle cognizioni più ricercate della letteratura musicale.

E commiato prendo da quegli ottimi autori dai quali io attinsi le maggiori notizie per il mio lavoro, e ai quali qui contrassegno la mia viva gratitudine. Al *Danhauser*, del Conservatorio di Parigi, trattatista finissimo: al *Menichetti*, autore di una pregevolissima « Teoria della Musica », al *Galli*, al *Galanti*, al *De Maria*, al *Nutersteiner*. Essi mi furono guida propizia nel mio faticoso studio: ad essi il mio saluto reverente.

Alla *Musica* il mio inno di gloria sempre, fino all'ultimo respiro della mia vita,¹⁾ e a *La Musica*, questo mio studio di letteratura musicale, un'augurio di successo e di vita gloriosa e imperitura per l'avvenire.

¹⁾ E l'ultimo respiro esalò il giorno 10 Febbraio 1911, proprio mentre stava rivedendo le prime bozze di questo suo ultimo lavoro, *La Musica*, col quale (fatalità!) si doveva chiudere la serie nobile ed utile della sua vasta produzione. Al buon amico, al gran lavoratore, profondo nell'arte sua, al creatore e perfezionatore della Scuola del Mandolino, all'accurato esecutore dal senso aristocratico, troppo presto mancato all'arte che adorava, con dolore il nostro saluto di eterno commiato, e l'unisono augurio del successo da lui meritatamente desiderato a quest'ultimo suo lavoro. (*Nota dell'Editore*).

NUOVI METODI POPOLARI

CARLO MUNIER

- 2086 LA MUSICA Metodo Elementare per lo studio della Musica
Parte Prima. L. 1 —
- 2169 » *Seconda.* » 2 —
- 2194 » *Terza.* » 2 —
- 2087 METODO PER LA DIVISIONE. *Parte Prima.* » 1 —
- 2170 *Parte Seconda.* » 2 —
- 2195 » *Terza.* » 2 —
- 2128 METODO ELEMENTARE PER CHITARRA con testo Italiano e Francese » 2 50

Questo Metodo oltre ad essere il più completo dei Metodi per Chitarra esistenti, con la sua praticità, fa dell'allievo un buonissimo esecutore, portandolo dal semplice al complesso senza che esso incontri alcuna difficoltà.

Sommario: I. Prefazione — II. Regole ed Osservazioni — III. Studi progressivi per la lettura delle note — IV. Sviluppo del meccanismo nelle diverse tonalità — V. Studi complementari di perfezionamento — VI. Applicazione e diletto — VII. Applicazione e diletto.

PIETRO GAGNA

- 2106 METODO ELEMENTARE PER CLARINETTO L. 2 —

DOMENICO NOCENTINI

Accademico residente e Professore nella Scuola di Clarinetto del R. Istituto Musicale di Firenze.

- 2107 50 STUDI DI MECCANISMO PER CLARINETTO L. 2 50

Approvati e adottati dal R. Istituto Musicale di Firenze.

Novità pubblicate:

METODI E STUDI DI CESARE COSTINELLI

- 2148 Metodo per Piston Mi b L. 2 —
- 2149 » » Cornetta o Flicorno » 2 —
- 2150 » » Genis » 2 —
- 2151 » » Basso-Flicorno (Ch. di Violino) » 2 —
- 2152 14 Studi di perfezionamento per Piston, Cornetta, Genis e Basso Flicorno » 1 20